

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي.....

الرقم.....

شعرية السرد في أعمال عز الدين جلاوي بين راس الكتابة ونسقي الدلالة

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه ل م د في البلاغة العربية وشعرية الخطاب.

إشراف الأستاذ الدكتور:

باديس فوغـالي

إعداد الطالبة:

هاجر يونس

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د / بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	رئيسا
أ.د / باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	مشرفا ومقررا
أ.د / سكيينة قدور	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	عضوا مناقشا
د / ليلى خراب	أستاذ محاضر " أ "	قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د / طارق ثابت	أستاذ محاضر " أ "	باتنة	عضوا مناقشا
د / رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر " أ "	خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017 م / 2018 م

الموافق ل: 1438 هـ / 1439 هـ





أروم توقف الزمن عند محطة بدايتها:

26 نوفمبر 1972

لتكون نهايتها مربكة في:

14 أوت 2016

بين طيات التاريخين انبجست الحقيقة المترعة بالآلام والشوق والحنين.

إليك، هديتي من أمي وأبي:

أختي "نورة بوفس" رحمك الله وأسكنك الفردوس.

أهدي هذا العمل.

أختك هاجر.

شكر وعرفان

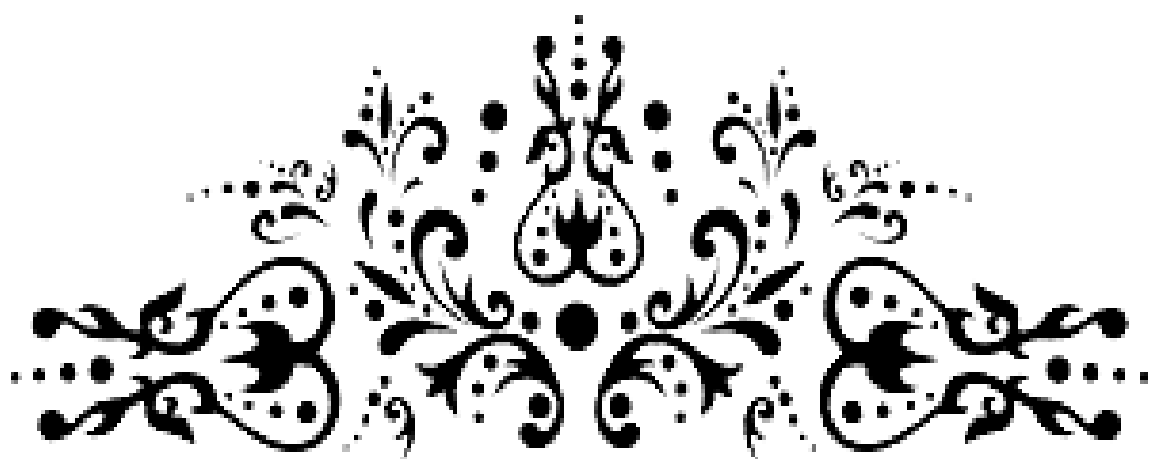
بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على خير الأنام، سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، يقول الله عز وجل في محكم تنزيله: ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ (إبراهيم / 7)

لذا أجدني اليوم في حضرة الكلم وما له من سلطة تأثيرية تقتحم عنفوان المعنى، بغية تغريب الكلمة عن نفسها، والكشف عما تخفيه من عبارات الشكر والعرفان للأستاذ " **باديس فوغالي**" الذي أشرف على هذا البحث واعتنى بتفاصيله، وبث في روح العزيمة والمثابرة لإنهائه فكان نعم الأستاذ ونعم المشرف.

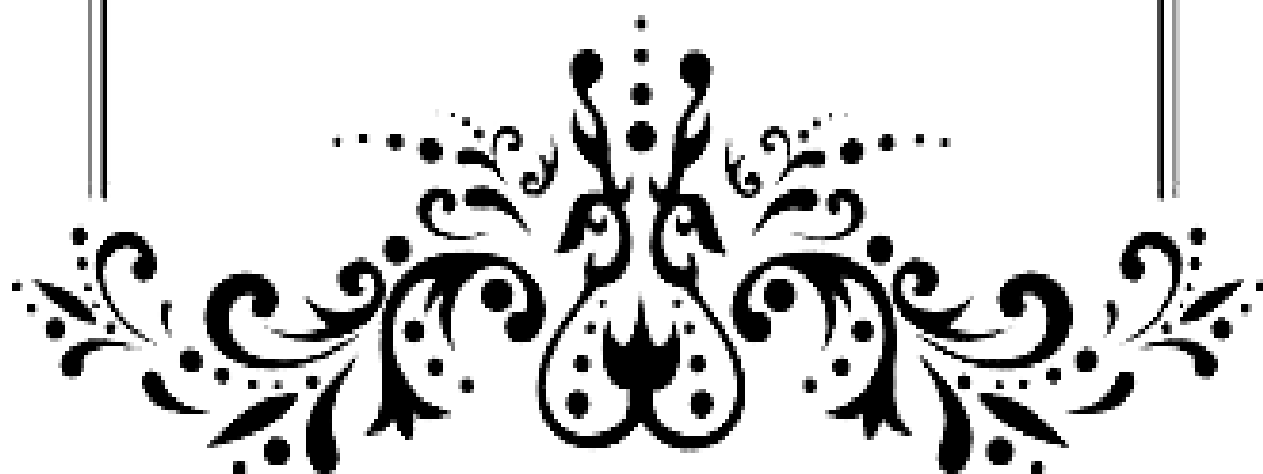
وأنا اليوم لأقف عاجزة عن إتيانه حقه بالشكر، لأن اجتماع الأبجدية كلها لن تفيه ذلك، خاصة وأنه وقف بجاني وكله ثقة بي، لذا أتقدم له بكل الشكر وما يحمل من مشاعر الصدق والامتنان.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى سيد لطلما كان بجاني، فساعدني كثيرا بإبداعاته وآرائه، وكل ذلك بروح طيبة ظلت متشبثة بخيوط الثقة، إلى السيد: **عز الدين جلاوجي** المبدع والأستاذ والصديق، الذي ما فتئ يزرع بداخلي حب التطلع والفضول لتفكيك مضمرة نصوصه الجاذبة.

هذا ولم يكن للبحث وجود لولا تلك الأنامل التي حررت من سراديب مجهولة، فأخرجته من أبجدية صامتة إلى أخرى تفصح عن نفسها بكل ما أوتيت من أسرار كان الفضل في كسر حجبها لأختي السيدة " **عبلة يونس**" التي تحملت بروح شجاعة مهمة عتق الأحرف من سجن الورقة، لذا أتقدم لها بجزيل الشكر والعرفان. أشكر كل من ساندني معنويا ووثق بي يوما.....عائتي، أساتذتي وأصدقائي.



المقابلة
المقابلة



استحوذ البحث في إجراءات الخطاب الأدبي، واستقراء كافة آلياته على اهتمامات الباحثين والمشتغلين بحقل اللغة والأدب، وبهدف استيعاب الخطاب السردي، وجد الباحث نفسه في محاولة فك شفرات النص، بتفكيكه لمضمراته النصية، هذا لأن الإحاطة بمكونات السرد يقرب الفهم للمتلقي، ويخلق علاقة حميمة بينه وبين النص، كما يظهر القدرات الإبداعية الخاصة بالمؤلف من خلال كشف المسكوت عنه وما لم يقل داخل أنساق الخطاب، وبالتالي الخروج من لغة الصمت إلى لغة الكلام، عبر جدلية الخفاء / التحلي.

وقد اهتم النقد الروائي التقليدي بالمضمون على حساب الشكل، فنجد النقاد قد ربطوه بقضايا المجتمع وما له من علاقة والواقع، غير أن النقد الروائي اليوم قد تجاوز تلك النظرة، مستفيدا من إنجازات الشكلايين الروس واجتهادهم، وما جاء به أنصار البنيوية والسيميائية، وذلك لكسر البنيات القاعدية وخلق الأنظمة المتعارف عليها سابقا، من أجل تجاوز المؤلف وإعادة صياغة كتابة الكتابة، وسط تفاعل علم السرد وما يحويه من تقانات.

ولأن الأدب الجزائري قد بلغ ما بلغ من تطورات، فقد أصبح يمثل ركيزة مهمة وحقلا خصبا لتطبيق نظريات السرد، فهو مرآة عاكسة لكل ما يعيشه الإنسان، وأضحى عملا فكريا وإنتاجا فنيا يتطلب جهدا خاصا من طرف الكاتب والقارئ في الآن ذاته، على اعتبار أن النص إنتاج لغة يبدعها المؤلف ليفكر بها القارئ، وهو ما يجعله في محاولة دائمة لاستنباط أدبية النص أو ما يعرف اليوم بمصطلح الشعرية، ذلك أن الكاتب يتطلع إلى تبني أنظمة التجاوز والعدول، بخرقه للأنساق الطبيعية المتعارف عليها في الدراسات السردية، خاصة ما تضمنته من تقانات جديدة جاذبة للمتلقي.

وما دامت الشعرية تعني في أبسط معانيها: البحث في الخصائص التي تجعل من النص الأدبي أدبيا، فإن شعرية السرد تسعى لاستنباط تلك الخصائص التي يقوم عليها السرد، مع تبيان النظام الذي تنتظم وفقه هذه الخصائص.

ومن ثم، فالشعرية تستقرئ كل ما من شأنه أن يصنع نصا فنيا قائما على الخرق والتمرد على القراءات الجاهزة، كما هو الحال وأعمال **عز الدين جلاوجي**، سواء الروائية منها، القصصية أو المسردية، والتي انتقيتها كحقل معرفي لتطبيق ما جاء به البحث المعنون بـ: " **شعرية السرد في أعمال عز الدين جلاوجي بين راهن الكتابة وتشظي الدلالة** ". وذلك من زاويتين هما: التفكك العلاماتي لنصوص راهنة وما تقتضيه الأخيرة من إجراءات الكتابة الموهلة في الرمزية.

وعليه، فقد حاولت رصد ملامح شعرية السرد في أعمال أديب جزائري لم تنفك خطابه عن كسر نمطية السرد وتهجينه بما يتماشى وذائقة المتلقي الباحث عن معنى الحساسية، وهو ما اشتغلت عليه في جملة من أعمال **عز الدين جلاوجي**، فكان ذلك في ست روايات هي: **سرادق الحلم والفجيعة**، **راس المحنة**،

العشق المقدنس، الفراشات والغيلان، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر والرماد الذي غسل الماء، على أن العمل لم يكتف بالروايات، بل تعداها إلى مجموعته القصصية " رحلة البنات إلى النار " دون أن أهمل مسردياته التي تجمع بين السرد والمسرح، وهي: التاعس والناعس، الأقنعة المشقوبة، أحلام الغول الكبير، حب بين الصخور.

وقد كانت هذه الأعمال مفخخة، لا بد وأن يترث القارئ أمامها، ويلتفت إلى تقانات الخطاب السردية وما تحققة من رؤية حداثية تكسر النمطية والرتابة، لاستخراج جدلية الإدهاش والمغايرة. وهو ما قادي للاشتغال على أعمال الكاتب، كونها بالفعل تعد حقلا خصبا تستحق الدراسة والإلمام بجوانبها السردية، على الرغم من إقبال الباحثين عليها لدراساتها، ولأن لكل قارئ قراءته، فقد حاولت تسليط الضوء على جوانب سردية وفق رؤيتي الخاصة، والتي تروم الدقة النابعة من تعدد القراءات.

من هذا المنطلق حاولت في هذا البحث الإجابة عن بعض الأسئلة، على أنه ما من جواب قاطع وما من سؤال أخير، فإلى أي مدى تمكنت أعمال عز الدين جلاوجي من استيعاب ملامح الشعرية؟ وما هي تقانات آدائها وآليات اشتغالها؟ وما سر فريدة هذه الأعمال؟ وإذا كان الفعل السردية ينهض على عدة مقومات وفق هندسة دقيقة للمسارات الزمنية والأطر المكانية، وما تمارسه الشخصية من أفعال، فكيف استطاعت أعمال عز الدين جلاوجي تبيان ذلك؟

هذا ولغة الحضور القوي في تنامي شعرية السرد لما لها من حساسية تتناسب وطبيعة العمل، فكيف استطاع الكاتب الاعتناء بلغته لخلق أفق تجريبي جديد ممتد بين الواقع والتمثيل؟ والواقع أن مثل هذه الأسئلة يؤسس لأكثر من إشكالية، بفعل ما تتسم به أعمال عز الدين جلاوجي من تجريب يجذب المتلقي، ويجعله في تماس مع العمل الأدبي.

وعلى ضوء هذه الأسئلة اعتمد البحث خطة تطلبت مني تخصيص بابين، يندرج تحت كل منهما فصلان، زاوجت في كل منهما بين التنظير والتطبيق، حتى يتسنى للمتلقي إيجاد قنوات تربطه بموضوع البحث دون انفصال.

لكن قبل أن يأخذ البحث مستواه الإجرائي على الخطاب السردية المعاصر، وجدت أن منطق البحث وإشكاليته يستدعي الوقوف عند مهاد نظري، كان بمثابة عتبة يقف عندها المتلقي، بغية إرساء المفاهيم التي ينهض عليها العنوان، فجاء المدخل معنونا بـ: " وقفة عند المصطلحات والمفاهيم "، وتقصدت فيه إضاءة ما علق على العنوان من جوانب، فكانت لي وقفة عند الشعرية التي تنوعت مفاهيمها على نحو شائك، فتعرضت لدلالاتها اللغوية، وتتبع مفهومها في التراث العربي عند الفلاسفة المسلمين، والنقاد العرب القدامى

والمحدثين، ثم تطرقت للمصطلح في التراث الغربي والحديث، لأتجه صوب السرد، فوقفت عند دلاليته اللغوية والاصطلاحية، وإشكالية اشتغاله في المتون السردية.

أما الباب الأول، فكان بعنوان: " **شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوجي** " وقد خصصته لإرساء كل ما قد يعلق بالرواية المعاصرة، كونها عالماً شديداً التعقيد كما يقول عبد المالك مرتاض، وقد انضوى تحت هذا الباب فصلان، الأول منهما عنوانه: " **شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوجي** " وكان أول عنصر فيه بعنوان: " **شعرية العتبات في روايات عز الدين جلاوجي** " وتطرقت فيه لشعرية العنوان في كل من روايات: " **الفراشات والغيلان، سراق الحلم والفجيرة، الرماد الذي غسل الماء** " ثم تعرضت لشعرية الغلاف في روايتي: " **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر وسراق الحلم والفجيرة** " لأقف بعدهما عند شعرية العنوان، وكان ذلك في روايتي: " **الفراشات والغيلان، سراق الحلم والفجيرة** ". وثاني عنصر في هذا الفصل حمل عنوان: " **شعرية الشخصيات في روايات عز الدين جلاوجي** " بدأته برواية سراق الحلم والفجيرة، وأول ما تطرقت له فيها الشخصية المفارقة، على اعتبار أن أفق توقع القارئ سيخرق بمجرد قراءة الرواية لأنها ذات مسحة عجائبية مميزة، ثم حلت شخصياتها انطلاقاً من أنواعها، فكان لي أن تعرضت للشخصيات بين المدورة والمنطوية بكل ما تضمنان من أنواع فرعية، لتكون لي وقفة عند رواية راس المحنة، والتي كانت أشبه بالرواية البوليفونية لتعدد الأصوات فيها، ولتنوع شخصياتها، رأيت أن أقف عند النموذج العاملي فيها والبرامج السردية التي أدتها الشخصيات، لأختم الفصل برواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، والتي أخذتني لعوالم مغايرة، بأن طبقت رؤية فيليب هامون للشخصيات، فتطرقت فيها للشخصيات المرجعية، المتكررة والواصلة، مذيلة الفصل بمقروئية الاسم فيها، بغية التأكد من تطابق الدال بمدلوله.

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان: " **شعرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوجي** " وأول عنصر عنوانه: " **شعرية المكان في روايات عز الدين جلاوجي** " فتعرضت لأنسنة المكان في رواية سراق الحلم والفجيرة، وللمكان في رواية العشق المقدس من خلال تقاطعات الانغلاق والانفتاح.

ثم تطرقت لشعرية الزمن في روايات عز الدين جلاوجي، وبالتحديد في روايتي: الرماد الذي غسل الماء، والفراشات والغيلان بتطبيق تقائني: الاسترجاع والاستباق، لأختم الفصل بشعرية التناص في الروايات كلها، فتعرضت للتناص الديني، الشعبي، الأدبي والأسطوري، بكل ما تضم هذه الأنواع من أقسام فرعية.

وقبل ولوجي الباب الثاني من البحث، أنهيت الباب الأول بخاتمة تبرز أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الروايات التي حاولت التطبيق عليها. على أن المتبع للبحث سيجد أنني تتبعته الظاهرة المسيطرة لا العمل بمحذاته، وهذا لكسر الروتين كي لا يصاب القارئ بالملل.

في حين حمل الباب الثاني من البحث عنوان: " شعرية السرد في قصص ومسرديات عز الدين جلاوي " وقسم بدوره إلى فصلين، كان الأول بعنوان: " شعرية السرد في مجموعة رحلة البنات إلى النار لعز الدين جلاوي " وانفردت هذه المجموعة القصصية بتقانات حديثة جعلت قراءتها تجربة مميزة، لذا كان التعامل معها باحتراز لأن القراءة الواحدة تقحم المتلقي في عدة قراءات.

وقد كانت الوقفة الأولى في هذا الفصل عند شعرية الفضاء النصي، كونه الخلفية التي ينهض عليها الفضاء الروائي، فتعرضت فيه للعنوان وما فيه من شفرات، والغلاف وما يفصح من علامات، ليكون للبياض مساحته في هذا العنصر، كونه يفتح المجال أمام تأويل المتلقي، لانتطرق بعدها إلى الكتابة الأفقية والكتابة العمودية في المجموعة ذاتها.

ثم تعرضت لشعرية الحدث في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " فتطرق في الأنساق البنائية، وما ينضوي تحتها من أحداث متتابة، متناوبة ودائرية، لأقف بعد ذلك عند شعرية استهلال الحدث، وفيه تعرضت للاستهلال الحوار، المشهد، الوصفي والحكاوي، لتكون خاتمة الحدث آخر ما تناولته في هذا العنصر، بما تضم من خاتمة وصفية، حوارية وإخبارية.

وثالث عنصر تناولته في هذا الفصل " شعرية الزمن في مجموعة رحلة البنات إلى النار " والذي تطرقت فيه للحركات السردية، سواء ما تعلق فيها بتسريع السرد بما ضمت من تلخيص وحذف بنوعيه الصريح والضمني، أم بتعطيله عن طريق المشهد والوقفة الوصفية.

رابع عنصر تعرضت له في الفصل هو: " شعرية المكان في مجموعة رحلة البنات إلى النار " وفيه وقفت عند دلالات المكان الدينية، الرمزية، والأسطورية، وكذا تجليات المكان في المجموعة نفسها، وفيه تناولت صور المكان المتمثلة في الأرض، الصحراء والمدينة.

ولأن مجموعة " رحلة البنات إلى النار " تروم التجريب، فقد ضمت عدة تقانات زادت من شعريتها، وهو ما تعرضت له في العنصر الخامس من الفصل، والذي كان بعنوان: " مظاهر الشعرية في مجموعة رحلة البنات إلى النار " وتطرق في لإيقاع التوازي، التكثيف، المفارقة التصويرية والرمز بما يضم من مصادر أسطورية، تاريخية وأدبية صوفية.

وقد اهتم القاص بلغته في نقصه، فجاءت مزاحة عن المعايير المستهلكة، ما منحها قانونا جديدا فريدا من نوعه، وقد تطرقت لذلك في العنصر السادس المعنون بـ: " شعرية اللغة في مجموعة رحلة البنات إلى النار " وتعرضت فيه لكل من شعرية الانزياح الدلالي والتركيب. لأختم الفصل بـ: " شعرية التناص في مجموعة رحلة البنات إلى النار " منطلقة من مقولة " لا وجود لنص بكر " وهو ما أفضى إلى وجود نصوص غائبة منحت النصوص الحاضرة خصوصية زادت من درجة شعريتها. أما الفصل الثاني في هذا الباب، فقد حمل عنوان: " شعرية السرد في مسرديات عز الدين جلاوي " لتكون شعرية العتبات أول ما تطرقت له في هذا الفصل، بما فيها من غلاف، عنوان، وإهداء. ووقفت بعد ذلك عند شعرية المكان في المسرديات نفسها (التاعس والتاعس، أحلام الغول الكبير، حب بين الصخور، الأقنعة المثقوبة) وذلك وفق تقاطعات الانغلاق والانفتاح. ولأن التعامل كان مع نص أدبي هجين، جمع بين المسرح والسرد، فقد تعرضت لشعرية السينوغرافيا حتى لا يفقد العمل المسرحي خصوصيته.

في حين تطرقت في العنصر الثالث إلى شعرية الشخصيات في المسرديات المذكورة، وفيه وقفت عند شعرية التشخيص، سواء بالفعل، المظهر، الفكر، والمونولوج، ثم تعرضت لنماذج الشخصيات في المسرديات، وفيه تم التركيز على الشخصيات المهمشة، الانتهازية، والنضالية، وختمت العنصر بالنموذج العاملي، لتكون شعرية الحوار آخر ما تطرقت له في هذا الفصل بنوعيه المونولوج والديالوج، وذلك راجع لخصوصية جنس المسردية المتكئة على الحوار.

وختمت الباب بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة قصص ومسرديات عز الدين جلاوي.

هذا وكانت خاتمة البحث عبارة عن أهم النتائج التي أفضت إليها الدراسة، والتي تبقى قاصرة أمام قدرات المتلقي اللانهائية والتي لا تتقبل قراءة واحدة.

ولأن المتلقي يحاول البحث عن أنجع طريقة لتفجير طاقات وشحنات المبدع، عبر مقاربات عديدة سواء باتباع مناهج سياقية أو نصانية، فقد حاول البحث السير وفق منهج بنيوي بغرض الكشف عن القيمة البنائية والهيكلية للعمل السردية، هذا بالإضافة إلى الاعتماد على المنهج السيميائي السردية، فلتنوع اتجاهاته ومرجعياته وإمكاناته التأويلية التحليلية، يمنح الباحث مساحة أكبر للتعامل مع النصوص السردية عن طريق إيجاد قناة توحد بين الشكل والمضمون في حدود ما يقتضيه الدرس النقدي، لكن مشكلة المنهج، تكمن في عدم تطبيقه على كامل البحث الذي احتاج الإحصاء والتحليل والوصف ركيزة، وإنما ذلك يدل على انفتاح النص الجلاوي الذي يأبى التسليم بمنهج واحد.

وحدير بالذكر أن أشير إلى أن البحث لم يأخذ مستواه الإجرائي دون جهود سابقة لباحثين اشتغلوا على روايات عز الدين جلاوجي، وما أكثر عددهم، إلا أنني حاولت قدر الإمكان استثمار رؤيتي الخاصة التي كانت نتاج قراءة كانت على تماس كبير مع المبدع وإبداعاته، وكلني أمل أن أكون قد قدمت إضاءة محتشمة عن عالم السرد المغربي.

دون أن أنسى المراجع التي هيأت لي تجربة القراءة فالتقدم وكانت بذلك المعين على إنهاء هذا العمل، إذ استفدت من تراكمات النقاد المعرفية في مجال شعرية السرد، أذكر منهم: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، حميد حميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، رولان بارت، تودوروف، جنيت، غريماش وعدة مؤلفين، طرائق السرد الأدبي ...

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور باديس فوغالي الذي اعتنى بكل تفاصيل البحث ووقف بجانب طيلة مشوار البحث، الذي لولاه ولولا نصائحه ما عرف النور يوما، دون أن أنسى الدكتور عز الدين جلاوجي الذي لم ييخل علي بمختلف المصادر والنصائح والمساعدات، كما لا أنسى تقدم خالص شكري لأعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا البحث، وأسأل الله التوفيق.

المجلة: وقفة عند المصطلحات

والفهم

أولاً: الس ————— عربى.

1. الدلالة اللغوية.
2. فوضى المصطلح.
3. الشعرية في التراث العربى.
 - أ. الشعرية عند الفلاسفة المسـلمين.
 - ب. الشعرية عند النقاد العرب القدامى.
4. الشعرية في التراث الغربى.
5. الشعرية في النقد الحديث.
 - أ. الشعرية في النقد العربى الحديث.
 - ب. الشعرية في النقد الغربى الحديث.

ثانى: ل: الس ————— ر.

1. الدلالة اللغوية.
2. الدلالة الاصطلاحية.
3. إشكالية اشتغال السرد.
4. أركان السرد.

أولاً: النهج — رية:

الشعرية مصطلح قديم، جديد يحدد عبر سيرورات الدرس النقدي الذي اهتم بها بالغ الاهتمام وخصص لها عديد الدراسات الألسنية والسيمولوجية، بغية إيجاد نظرية للأدب قائمة على استقرار كافة الآليات التي تعطي للنص تفرداً وأدبيته، على اعتبار أن النص قراءة تقبل المزيد من القراءات المتوالدة عن كل الأسئلة الكيفية عبر جدلية الخفاء والتجلي.

إن الشعرية علم تجريدي له خصوصية زئبقية يصعب التحكم بكل تيماتها، فعلى الرغم من جذورها المتغلغلة في التاريخ الأدبي والنقدي تبقى وليدة العصر، لما فيها من مكاشفة عناصر وإجراءات إبستمولوجية خادمة للنص بشق التراكمات النقدية الجديدة، وتفكيك مضممراته النسقية الباطنية وإخراجها، فالشعرية إذن علم يشوبه الغموض، سواء على صعيد الصياغة أم على صعيد المفتاح المفاهيمي، وهذا راجع لتداخل المصطلح (الشعرية) وعلوم لغوية أخرى كاللسانيات، السيميائية، الأسلوبية... « ليقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً... ستبقى دائماً مجالا خصبا لتطورات ونظريات مختلفة. » (1)

لأن البحث في الشعرية كمصطلح نقدي يعني البحث في شعرية أخرى تكون بمثابة حقل خصب يقبل تطبيق عدة نظريات جديدة ومختلفة في آن.

تمتد الشعرية في عمقها التاريخي إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو وبالتحديد في كتابه " فن الشعر " (ق04 م) بل وتتعداه إلى آراء أفلاطون قبله حول نظرية المحاكاة، وما جاء فيها من آراء نقدية هامة فيما يتعلق بالشعر والشعراء، غير أن هذا لا ينفي كونها نظرية جديدة وافدة إلى النظرية الأدبية والتي حظيت من طرف النقاد المعاصرين باهتمام كبير، ما ساهم في بروز تيارات وآراء كثيرة إزاءها كعلم وكفروع من فروع اللسانيات. لذا فإن الإمام بموضوعها كثير التشعب والتشابك.

وتبعا لجل ما قيل في الشعرية — كعلم — من آراء نقدية متباينة على المستوى الاصطلاحي والمفاهيمي برزت في الساحة النقدية عدة إشكالات تنحصر أغلبها فيما إذا كانت الشعرية نظرية أم منهجا أم وظيفة من الوظائف التي تؤديها اللغة داخل العملية التواصلية، لهذا سأحاول البحث في هذا المفهوم المتشعب وجذوره الأولى. كيف ذلك؟

(1): حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 10.

1. الدلالة اللغوية:

الشعرية علم يعنى بالشعر، وبالعودة إلى أصل المفهوم اللغوي، نلفيه يرجع إلى الجذر الثلاثي "شعر". وتدل مادة (شعر) في اللغة العربية على العلم والفطنة ودقة المعرفة. يقول ابن منظور: « شعر به، وشعر يشعر شعرا وشعرا وشعرة ومشعورة وشعورا وشعورة وشعري ومشعوراء ومشعورا، كله: علم. وحكى اللحياني عن الكسائي ما شعرت بمشعوره حتى جاءه فلان (...) وليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمت وليت شعري من ذلك، أي ليتني شعرت، قال سيويه: قالوا: ليت شعرتي فحذفوا التاء مع الإضافة للكثرة (...) والشعر: منظوم القول. »⁽¹⁾

فالشعر حدوده: العلم، الفطنة والجمال، إذ شغل جهدا كبيرا من فكر قائله وناقده، وكذا متلقيه على حد سواء، وهذا راجع لما يتصف به من مرونة وحيوية جذبت المشتغلين بحقل الأدب وأصنافه وتياراته.

ويقول ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة": « الشين والعين والراء، أصلان معروفان، يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم (...) والأصل قولهم: شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له وليت شعري، أي: ليتني علمت. قال قوم: أصله من الشعرة كالدربة والفطنة، يقال: شعرت شعرة. قالوا: وسمي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره، قالوا: والدليل على ذلك، قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم. »⁽²⁾

فيحمل الشعر - بذلك - دلالة الثبات والسكون، إضافة إلى ما تقدم من حمله معاني الفطنة والبديهة، وهذا ما أكدّه الزمخشري بقوله: «... ما شعرت به: ما فطنت له وما علمته، وليت شعري: ما كان منه وما يشعركم وما يدريككم (...) وشعر فلان: قال الشعر. يقال: لو شعر بنقصه لما شعر. »⁽³⁾

وبهذا تتفق جل المعاجم اللغوية من أن أصل الشعرية وجذرها اللغوي يصب في معاني: العلم، الفطنة والبداهة. أما دلالة مادة " شعر" على الثبات، فهذا راجع إلى كون الشعر بحد ذاته محدودا بعلامات لا يتجاوزها. وقد بين ابن منظور ذلك في قوله: « قال الأزهري: الشعر القريض: المحدود بعلامات لا

(1): ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ج24، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 2273.

(2): أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 193، 194.

(3): أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 510.

يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله: شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر غيره، أي يعلم (...) وسمي شاعرا لفطنته. (1)

الشعر وفق ما تطرق له الأزهري محكوم بعلامات وحدود لا يتجاوزها المبدع، وهذا بالنظر صوب الشعر القديم وما رافقه من نظر نقدي قومه وعدله؛ إذ إن قائل الشعر لا بد وأن يلتزم بقواعد معينة، بغرض الكشف عن البنى الداخلية له.

وما يحسن الوقوف عنده هاهنا فيما هو موصول بالشعر وعلاقته بالشعرية، هو أن للشعر ضوابط وقوانين ثابتة على الرغم من سمة التغير التي تميزه عبر العصور، والتي تطورت بتطور البنية الذهنية.

فالشعر بذلك: « مفهوم عام يلامس كل الفنون معا، فأنت تجد لوحة جميلة في جزء منها شعر جميل أو في أثر منها شعر جميل، وكذلك تقف أمام مسرح راقص تنتهي واصفا جزءا مما ترى بأنه شعر حميم. » (2)

وللشعر خصوصية تميزه عن سائر الفنون، سواء أكان ذلك على مستوى البناء أم التأثير وفق مسار توليدي لثنائية الإبداع والتلقي. إذ « تتميز الموسيقى بتشكيل الأنغام المجردة، ويتميز الرسم بالألوان كما يتميز النحت باستخدام الحجر، وينفرد الشعر باستخدام الكلمات. » (3) فالشعر وإن تشارك وباقي الفنون في بعض السمات التخيلية، إلا أنه ينفرد عنها بما يخلقه لدى المتلقي من تأثير مرتبط بطبيعة أدواته أو بطبيعة تشكله داخل النسيج الإيقاعي الخاص به، والذي يتميز بنسقية الكلمات في بنيته العامة.

وكاشتقاق آخر لمادة (شعر) نجد الشاعر، وهو « من يصنع أو يبدع، وهذا هو الأصل في معنى الشاعر (...) منذ عهد أفلاطون وأرسطو، إذ كان يعتبر شاعرا من يبدع عملا فنيا، ثم تحدد المعنى ليدل على من يبدع العمل الفني عن طريق الكلام المنظوم (...) وإنما سمي كذلك لشدة فطنته ودقة معرفته ورقة شعوره، على أن الشعر كان يعتبر عند العرب صناعة، فقد روي عن عمر بن الخطاب قوله: خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكريم ويستعطف اللئيم. » (4)

(1): ابن منظور، لسان العرب، ص 2274.

(2): أيمن داوود اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 08.

(3): جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 190.

(4): مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص 206، 207.

انطلاقاً مما سبق، تحمل الشعرية في دلالتها اللغوية العلم والفطنة والبداهة، والقدرة على التحليل والتقصي، إضافة إلى اشتراكها مع الجذر "شعر" الذي تحكمه ضوابط وقوانين نابعة من الشعر في ذاته، كما تتشاطر الشعرية سمّي الثبات والتغير في الآن عينه.

2. إشكالية المصطلح:

الشعرية، مصدر صناعي وضع كترجمة للمصطلح الفرنسي *poétique* والإنجليزي *poetics*، واللذين لهما جذر تاريخي واحد يعود إلى المصطلح الإغريقي *poétikos* « وهي مرتبطة بالفن الشعري وجمالياته *aesthetik* وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية *bildkunst* »⁽¹⁾ هذا على اعتبار أنها تبحث في القوانين والإجراءات الجمالية داخل العمل الأدبي، وإبرازها وفق منحى دائري ينطلق من الداخل نحو الخارج، بالانزياح عن مواضع الأسلوب المتعارف عليه إلى لغة تنتظم فيها القواعد النسقية المؤدية إلى شاعرية العمل الفني، فتصبح اللغة - بذلك - الوسيلة والغاية في الوقت ذاته لعلم يعني بقراءة الأدب عن طريق تجاوز اللغة العادية إلى أخرى أكثر شاعرية من خلال الصورة الفنية، « فتعريف الصورة على أنها نوع من المجاوزة يعود إلى أرسطو وهو تعريف ظل يجتاز القرون، لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد إزاحة غموض هائل. »⁽²⁾

كما تستخدم كمصطلح للإشارة إلى مفهومين - حسب رأي أحمد مطلوب - « الأول هو: الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور (...) والثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر... »⁽³⁾ يتضمن هذا التعريف شقين اثنين:

الأول يتمحور حول الخصائص الداخلية للنص (الشعر) في حد ذاته، والتي تولد سمة الشاعرية فيه؛ بمعنى أن الشعرية تكون باستكناه القوانين الداخلية للعمل الفني، التي تعمل على إبراز القيم الإبداعية جاعلة منه عملاً فنياً متكاملًا، وفي هذا شيء من رأي أرسطو النقدي حول الشعرية، والذي يحصرها كنظرية للإبداع عن طريق البحث في التأثير الذي تحدثه الأساليب الشعرية واستخراج العناصر الفنية التي تكشف عن المعاني الداخلية للشعر وتحددها.

(1): محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 15.

(2): جون كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر وتح: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص 17.

(3): أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج 40، ج4، 3، مركز تحقيقات كامبيوتري علوم إسلامي للنشر، بغداد، 1989، ص 45، 46.

أما الثاني، فيفيد من نظرة جون كوهين، حول الانحراف عن التقاليد الشعرية السائدة والبحث في أساليب لغوية مغايرة، تكون أكثر تميزاً وتفرداً، بكسر نمطية البنى التعبيرية المتعارف عليها آنفاً والانزياح عنها، وهو ما يخلق نوعاً من التوتر ويوسع من فجوات الأسلوب الشعري.

انطلاقاً مما جاء به أحمد مطلوب، نتساءل عما إذا كانت الشعرية علماً يعنى بالشعر دون سواه؟ وهل هي نظرية للنشر أم للشعر؟ أم لاندماجهما معا؟

تعددت مفاهيم هذا المصطلح ودلالاته بتعدد الصياغة التي قدمها النقاد، إذ نجد لها مقابلات ترجمة عدة في الساحة الأدبية، ظلت غير مستقرة بشكل نهائي قبل اتخاذ " الشعرية " مصطلحاً مشتركاً من طرف جل الدارسين، في إطار المنظومات الاصطلاحية، إذ « تمثل من حيث الوظيفة الطاقة المنظمة للعمل الإبداعي ولهذا فقد جاء تعدد التسميات لمصطلح الشعرية عند النقاد نتيجة لاختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية، مما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي. »⁽¹⁾

ومن بين أهم المترادفات الاصطلاحية للشعرية نجد: الإنشائية، نظرية الأدب، الشاعرية، علم الأدب الأدبية... وقد لخص حسن ناظم كافة هذه الترجمات في كتابه " مفاهيم الشعرية " وفق المخطط⁽²⁾

Poétique

الشعرية	الإنشائية	الشاعرية	علم الأدب	الإبداع	فن النظم	فن الشعر	نظرية الشعر	بويطيقا	بويتيك
محمد الولي حسين. محمد العمري. شكري المبخوث. سامي سويدان.	توفيق حسين. البكار. الطيب البكوش. حمادي صمود...	سعيد علوش. الغدامي. المسدي...	جابر عصفور. مجيد الماشطة...	جميل نصيف. محمد خير البقاعي...	فالح الأمانة. عبد الجبار محمد...	يؤئيل عزيز. عليّة عياد...	علي الشرع.	خلدون الشمعة. الواد.	حسين الواد.

(1): محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ص 16.

(2): ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 18.

الشعرية مفهوم مجرد، تتضافر فيه عناصر داخلية، وأخرى خارجية في العمل الأدبي؛ أي ما يجعل العمل الإبداعي، عملاً إبداعياً وفق إجراءات خاصة، فهي « محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات. » (1)

فغاية الشعرية هي البحث عن معايير وقوانين داخل الخطاب الأدبي، تبعاً لمبدأ المحايثة وذلك لأن الشعرية تستخدم اللغة ذاتها لتفسير ما هو لغوي. فالنص أضحي نسقاً مغلقاً، لا ينظر إليه إلا في ذاته بعيداً عن كافة السياقات المحيطة به، من وجهة نظر بنيوية.

أحدث مصطلح الشعرية إشكالية التعدد، واللا اتفاق، إذ أفرزت عديد الصياغات والمقاربات لدى النقاد والمترجمين، فمنهم من أبقي عليه كما هو، بإبدال الأحرف الغربية بأخرى عربية، كما هو الحال وبشير القمري، عبد السلام المسدي، جابر عصفور... والذين فضلوا تسمية المصطلح بـ: البويطيقا، وعبد المالك مرتاض الذي رام استعمال مصطلح: البويتيك.

بينما استخدم عبد السلام المسدي مصطلح الإنشائية وهذا في كتابه: "الأسلوبية والأسلوب" حيث يقول: « يترجم بعضهم لفظة *poétique* بالشعرية، إلا أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني (...) ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائية، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء. » (2) فهي بنظر المسدي شاملة للظاهرة الأدبية كافة ولا تنحصر في حدود الشعر فحسب. فالنص واقعة أدبية محيرة تستفز المتلقي عبر تناسل الأسئلة النظرية التي لم تستنفد كاملة حتى الآن إنما هي دائماً تسائل الخلق والإنشاء، ليثبت ذلك قائلا: « والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها. » (3) بيد أن هذه الصياغة لم يعتمدها ولم يقر بها الناقد الغدامي في كتابه الخطيئة والتكفير إذ هي برأيه قاصرة عن أداء الوظيفة التأسيسية لهذا المصطلح لأنها برأيه « لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي. » (4)

(1): حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 09.

(2): عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص 171.

(3): م ن، ص 171.

(4): عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير: من النبوية إلى التشريحية. قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 20.

ونظرا للعلاقة الوشائجية بين كل من الشعرية والشعر، وللخلط والملابسة القائمة بينهما، اقترح الغدامي مصطلح الشاعرية كبديل، بعيدا عما صيغ حوله وما تعرض له من صياغة، فيقول: « نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (*poetics*) في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية. »⁽¹⁾ وهذا - حسب رأي الغدامي - أكثر دقة من وجهة نظر حالية، تبعا لدرجة حضور سمة التخيل داخل الشيء، لا بالنظر إليه كمورفيم بحد ذاته . « فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر)، وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية. وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح. »⁽²⁾

كما أن الغدامي في تبريره لانتقاء هذا المصطلح ما وجده في الشعرية من مضامين لصيقة بالشعر « فبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر)، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن. فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية). »⁽³⁾

وبالمقابل ينتقد حسن ناظم هذه الترجمة لمصطلح *poétique* وهذا برأيه لوجود صلة بين الشاعرية والشاعر، ما يعني وجود علاقة بينها وبين الشعر « فلفظة الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية - بما هي لفظة فحسب - لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية هي - في الأخير - مشتقة عن شاعر. وبالتالي فهي ألصق بالشعر... »⁽⁴⁾

يبدو جلياً أن مصطلح الشعرية كترجمة مقابلة لـ *poétique* قد مر بعدة محطات اصطلاحية - إن صح التعبير - في نقدنا العربي الحديث، فكان بمثابة دال بعدة مدلولات، هذا على الرغم من انحصار المصطلح في إطار فكرة ثابتة تنتهي إلى « كل ما هو مبتدع، مبتكر، خلاق. »⁽⁵⁾

فإذا ما نظرنا إلى صياغة *poétique* بالعربية كما تنبأها بعض النقاد، سنجدهم قد اجترعوا عديد المقابلات المختلفة، رغم ثباتها كموضوعة، ومما لا خلاف حوله أن الباحث إذا ما تتبع مصطلح الشعرية

(1): عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 21، 22.

(2): م ن، ص 22.

(3): م ن، ص 21.

(4): حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 15.

(5): يوسف وغليسي، الشعرية والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2007، ص 14.

ودخل في منظومة الجدل القائم حوله، خرج بكم هائل من المترادفات من مثل: بويطيقا، نظرية الشعر، فن الشعر، الأدبية، الشاعرية ... إلخ

وما يصعد ويزيد من إشكالية فوضى المصطلح، ما نجده لدى بعض النقاد في تبنيهم أكثر من مصطلح لمفهوم واحد. وخير مثال ما تقدم به عبد السلام المسدي في مؤلفه الأسلوبية والأسلوب، إذ نجده بعد تبنيه مصطلح الإنشائية كبديل، يعود لتوظيف الشعرية مجددا فيقول: « هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب (...) هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر فهو البويطيقا الجديدة، والتي تضيق رؤاها حيناً فتصلح لها عبارة الشعرية، وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية. »⁽¹⁾

فمصطلح الإنشائية لدى المسدي، يبقى مقترنا بمدى ضيق رؤاها أو اتساعها؛ وكأن الإنشائية أوسع مجالا من الشعرية. بيد أن هذا التبرير يزيد من تضخيم إشكالية المصطلح واتساعه وعدم القدرة على الإمام بكافة جوانبه.

وهناك من النقاد من يروم استخدام المصطلح بصيغة الجمع، للدلالة على الشعرية كترجمة لـ *poetics* « فمن خلال توصيات ندوة اللسانيات التي عقدت بتونس عام 1978، والقاضية بطريقة عبد الرحمان الحاج صالح بتقسيم المصطلح إلى جزئيتين، الأولى (*poetic*) وتعني (شعري)، والثانية (S) وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية. على الوجه القياسي فيصير المصطلح (شعري) في صيغة جمع الإناث (شعريات) على صيغة سيميائيات، لسانيات ... »⁽²⁾

إن هذا التعدد والاختلاف في تثبيت المصطلح أصاب مدونتنا النقدية الحديثة دون سواها، وهذا ناتج عن كون المصطلح غريبا بالدرجة الأولى. فالشعرية علم يعنى بدراسة الأدب، بالكشف عن قوانينه وبعث خصائصه التي تجعل منه أدبا، لا شعرا فحسب. كما يجد في ذلك مرشد الزبيدي الذي يقول: « الشعرية (...) لم يقتصر الاهتمام بها على الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقا من هذا الفهم دراسة باختين لشعرية دستوفسكي التي عني فيها بالوظيفة الفنية لأفكار دستوفسكي وليس بأفكاره نفسها. »⁽³⁾

(1): عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 25.

(2): الطاهر بن حسين بومزير، التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 53.

(3): مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق: دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958-1990، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 99.

وبهذا لا نستطيع أن نجعلها حكراً على الشعر وحده، ولا على جنس أدبي دون آخر، إنما تتعلق بدراسة خصائص كافة الأعمال الأدبية.

وعلى الرغم من كل ما قيل في الشعرية، وكل ما أسند إليها من مقاربات، تبقى أداة إجرائية تنشأ استجابة لآليات كل خطاب أدبي، يمتلك خصائصه المجردة التي تصنع فرادته وتميزه وحضوره. وهذا نتيجة المعايير والقوانين والضوابط التي تخلقها الشعرية داخله. وما هذا التعدد في الترجمات إلا لمحورية المصطلح بحد ذاته؛ إذ لا تنشأ من التماثل والتوافق بقدر ما تنشأ من الاختلاف في تبيان الرؤى. ولهذا نجد في تبني مصطلح الشعرية كترجمة لـ *poétique* خير بديل اصطلاحى لأن « لفظة الشعرية مقابل مناسب لـ *poetics* من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة إلى أن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد... »⁽¹⁾ ثم إن هذا التمايز في طرح قضية الشعرية كمصطلح ناتج عن اختلاف الرؤى والمستويات النظرية، ما زاد النص الأدبي ثراءً إبستمولوجياً واضحاً.

3. الشعرية في التراث العربي:

إذا حاولنا الكشف عن الأنظمة الشعرية التي اعتنى بها النص العربي قديماً، سنجد ما يشكّل الإرهاصات الأولى لوعي العرب سابقاً بهذا المفهوم القديم/ الجديد في الآن ذاته، عبر استقرار هوية الإجراءات الإبتيمية التي تكشف عن جوهر ما أخفاه النص من تظاهرات شعرية، لكن برؤى مختلفة ومستويات متفاوتة الطرح لدى النقاد القدامى، وهذا بهدف الوصول إلى سر الإبداع الشعري واستنباط كافة القوانين والشروط التي تجعل من الشعر شعراً وصناعة. « إلا أنه من المبالغ فيه القول بأن الشعرية كما فهمها العرب آنذاك هي الشعرية التي انتهى إليها الغرب؛ لأن هذه الأخيرة ولدت في أحضان الدرس اللساني الحديث المتميز بمقومات ومبادئ خاصة، والتي لا شك أنها كانت غائبة في التصور العربي القديم. »⁽²⁾

انحصر مفهوم الشعرية لدى العرب القدامى من خلال فهمهم وتلقيهم للشعر بحد ذاته، على اعتبار أن الشعر قد مثل لديهم بؤرة الإبداع الأدبي آنذاك. فهو مبلغ حكمتهم، ومدون تاريخهم والحافظ لأنسابهم وتراثهم. بل إنهم يجدون في الشعر المرآة العاكسة لما في نفس العربي من آمال وأحلام، حتى اعتقدوا أن الشاعر ليس بإنسان عادي، إنما له شيطان يوحى له بما يقول؛ وهذا بمراوغة القصيد واستثمار الشاعر العربي لمقتضيات لغوية حققت جدلية المغايرة والإدهاش في نفوس متلقي الشعر في تلك الحقبة التاريخية. وهنا كانت بداية

(1): حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 17.

(2): حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 75.

الاعتناء بهذا المفهوم النقدي، فقد بدأ النظر إلى النص الشعري من خلال الأطر والسياقات الخارجية المرتبطة به، وذلك بإيجاد قنوات تفسيرية لتلك القوى الخفية التي تصنع فرادة النص الإبداعي. « فأصبحت الحالة النفسية الناتجة عن الغضب أو الشوق أو الطمع أو الطرب أو الشراب من الأسباب التي تهز الشاعر على قول الشعر. ولذا فهذه المعاناة النفسية جزء من مسببات الشعرية التي تساعد على خلق النص وإبداعه. »⁽¹⁾

وقد نشأ النقد بمولد الشعر، إذ إن قراءة الشعر وتلقيه تقتضي تذوقه ونقده، وهو ما كان فعلاً؛ فالشعر الجاهلي بني على أسس نقدية تتسم بالمفاضلة بين الشعراء لدرجة أقيمت إقامة أمكنة خاصة بذلك، للاحتكام إلى من له الخبرة الكافية لاستحسان شعر هذا، أو استهجان شعر ذاك. « وأهم من عرف بذلك النابغة فقد كانت تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها، فمن نوه به طار ذكره في الآفاق. »⁽²⁾

لم يخرج الشعر الجاهلي عن المعايير والأطر والضوابط التي تحدد سمات شعريته، فنجد الشاعر ملزماً بأنساق هيكلية تقتضي تبيانها، كالوقوف على الأطلال، وذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم التطرق للموضوع الرئيس، كالفخر أو الغزل أو الرثاء... وتكون الخاتمة بأبيات في شكل حكم وأمثال. وهو بناء القصيدة المتعارف عليه سابقاً، والذي كان أشبه بإرث القبيلة الذي لا بد وأن يتناقله كافة الشعراء. دون إهمال أهم ميزات الشعرية الشفوية المتمثلة في الإنشاد والغناء. « فقد كانت في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، كان بعض الشعراء مثلاً ينشد قائماً، وكان بعضهم يرفض كبرياء أن ينشد إلا جالساً وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله... »⁽³⁾

هذا ما يبين أن الشعرية في التراث العربي لها مسوغات موضوعية تنبع من طبيعة الظاهرة الإبداعية ذاتها ما جعلها من بين أكثر الإشكاليات تداولاً في العصر الحالي، فلا بد لأي دارس أو باحث من التساؤل عما إذا كان التفكير بالشعرية متناولاً من قبل نقادنا القدامى. فكيف حدد نقدنا العربي مسار الشعرية؟ وفيما تجلت مظاهرها؟ هل هي قيم ثابتة أم متحولة أم جمع بينهما؟ هل كانت تحصيل حاصل؟ أهى أسئلة هوية وتأسيس حالي؟ أم أن لها خصائصها المميزة؟

لقد كان ذا المفهوم يراود أذهان نقادنا وشعرائنا سابقاً، بعيداً عما سيق الآن من قواعد ونظريات تقيدتها كمفهوم... ولأن مجالات الشعرية واسعة وكثيرة الشعب في النقد العربي، يجد الباحث صعوبة في التعامل معها

(1): محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، ص 17.

(2): شوقي ضيف، النقد، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط5، دت، ص 26.

(3): أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 8، 9.

والإلمام بكل جوانبها، الأمر الذي جعلها ترتفع عن التوصيف الموضوعي الذي يهدف المتلقي إلى تبيانه في التراث العربي، فكل شاعر وكل ناقد قلم تناولها من زاوية رؤية خاصة به ومغايرة للآخر، وهو ما سنحاول التطرق إليه.

أ. الشعرية عند الفلاسفة المسلمين:

تأثر الفلاسفة والنقاد العرب بسابقيهم من فلاسفة اليونان، أمثال أرسطو وأفلاطون. خاصة في ترجماتهم لكتاب " فن الشعر " الخاص بأرسطو، حيث بدا اهتمامهم واضحا لدى فلاسفتنا كالفارابي، ابن رشد، ابن سينا... بغية الكشف عن القوانين التي تدخل في تركيبة الظاهرة الأدبية، عبر تناولهم لماهية الشعر والاعتناء بلغته وإجراءاته التي تجعل منه شعرا له خصوصيته. كيف كان ذلك ؟ على اعتبار أن « الاحتكاك بين الثقافة العربية والفلسفة الهيلينية - يعني ويستلزم في الآن نفسه - الانتقال باللغة والفكر من مستوى تعبيرى متداول، ونشاط ذهني مألوف إلى آخر جديد، يختلف كلياً عن السابق وينفتح من ثمة على مصطلحات وأنساق مفهومية غير مفكر فيها من قبل. »⁽¹⁾

● الشعرية عند الفارابي:

يعد أبو نصر الفارابي (ت 339هـ) من بين أبرز فلاسفة العرب المتأثرين بالفلسفة اليونانية، نتيجة التفاعل الثقافي القائم بين كلا المنظومتين، سواء في الفكر أم في المنطق وكافة الخلفيات الإيديولوجية الأخرى. وقد تطرق الفارابي لمصطلح (الشعرية) كمفهوم في كتابه " الحروف " على الرغم من أنه لم يحمل كامل جزئيات هذا العلم

في تعريفه التأسيسي الحالي. فيقول: «... والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا (...) فالخطبية هي السابقة أولا. وعلى طول الزمان تحدث حوادث تحوّلهم فيها إلى خطب وأجزاء خطب (...) ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر قليلا قليلا. فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء. »⁽²⁾

فالشعر لدى الفارابي نابع من النفس الإنسانية، لينطلق طرحه للشعرية من خلال السمات التي تظهر في النص نتيجة ترتيب وتحسين معين لألفاظ جبل عليها الإنسان بالفطرة.

(1): يوسف الإدريسي، التخيل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008، ص 50.

(2): أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1990، ص 141، 142.

إذ يرى أن الشعر، أو الأقاويل الشعرية هي « التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول. »⁽¹⁾ فالشعر عنده قائم على المحاكاة، وهو ما يجعله في تشابك وانسجام وفنون أخرى كالنحت والرسم والتمثيل، على اختلاف الوسائل والأدوات الخاصة بكل فن. « والفارابي يميز بين فن الشعر وفنون أخرى تقوم على المحاكاة كالتمثيل والنحت، والذي يميز الشعر عن هذين الفنين أنه يتوسل بالقول - أو اللغة - واللغة هنا لغة خاصة تنسم بالمحاكاة. »⁽²⁾ فالوسيلة هنا تنحصر في اللغة كأداة للمحاكاة، للتمييز بين الشعر وباقي الفنون؛ فنجد الفارابي يوضح هذه الفروق بعقده مقارنة بين الشعر والرسم فيما يسميه بصناعة التزييق، إذ إن كلا منهما قائم على المحاكاة أو التشبيه إلا أن الوسيلة تختلف فالشعر يتأسس عبر مسألة اللغة، في حين يعتمد الرسم على الألوان كأداة له. وفي هذا يقول: « إن بين أهل هذه الصناعة (الشعر) وبين أهل صناعة التزييق مناسبة. وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها، في أفعالها وأغراضها (...) وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم. »⁽³⁾

كما أن الشعر عنده ليس صورة حرفية عما في الواقع، بل هو إعادة صياغة، إعادة إنتاج لهذا الواقع في قالب أفضل أو أسوأ مما كان عليه، فإما يضيفي قيمة تحسينية أو معطيات قبيحة. ذلك أن الشعر عنده تتجسد مضمراته في تجاوز الواقع أو الانحراف عنه. ويتضح ذلك في تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها: « التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه. »⁽⁴⁾

تحدد وظيفة الشعر لدى الفارابي من خلال تحقيق المنفعة واللذة، عبر ثنائية الإفادة/المتعة. وهذا مرده أن للشعر مرونة وقدرة على استيعاب أمور الجد واللعب في الآن ذاته. فهو القائل: « والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. »⁽⁵⁾ فهو نافع لما

(1): ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 71.

(2): م ن، ص 72.

(3): م ن، ص 72.

(4): م ن، ص 75.

(5): م ن، ص 126.

يحققه من تأثير إيجابي في توجيه سلوك الإنسان وأفعاله. وبهذا فطبيعة المحاكاة عند الفارابي تتسم بالخلق والتخييل، والقدرة على قبولية الموضوع الشعري عبر جدلية المنفعة واللذة.

● الشعرية عند ابن سينا:

والشعر كما يراه ابن سينا (ت 428هـ)، محاكاة والتي هي: «إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض، ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم.»⁽¹⁾ وفي هذا تشابه بين طرحه وما قدمه الفارابي من أن الشعر محاكاة، فابن سينا يجد أن المحاكاة ليست نقلا حرفيا للواقع ومطابقتها، كتشبه الناس بعضهم ببعض. يذهب ابن سينا إلى أن المحاكاة في الشعر لا تتحدد في الألفاظ فحسب كما يجدها الفارابي، إنما تكون بالكلام واللحن والوزن، فيقول: «والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به. ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر....»⁽²⁾

وقد جعل ابن سينا من التخييل والوزن، السمة الرئيسة التي ينهض عليها الشعر. فهو بنظره كلام مخيل. لأن التخييل هو الفاصل بين الشعر والنثر. يقول: «الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم.»⁽³⁾

يرى ابن سينا أن للشعر وظيفتين: اللذة والفائدة، شأنه في ذلك شأن الفارابي؛ إذ يذهب في طرحه هذا إلى أن الشعر إما يحمل غاية فنية محضة وهو ما يعرف باللذة أو التعجيب، وإما أن يحقق غاية فكرية مدنية وهو ما يسمى بالفائدة. فيقول: «... الشعر قد يقال للتعجيب وحده وقد يقال للأغراض المدنية.»⁽⁴⁾ دون إهمال أن الشعر عند ابن سينا له تأثيره الإيجابي على السلوك والتوجيهات الأخلاقية الخاصة بالأفراد. كما يضيف غاية أخرى للشعر وهي المطابقة، والتي يكون غرضها جماليا لا أخلاقيا، أين يتطابق الشيء المحاكي والشيء المحاكى، فيقول: «والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح، وأن يمال بها إلى حسن.

(1): ألف كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 76.

(2): م ن، ص 72، 73.

(3): م ن، ص 83.

(4): م ن، ص 128.

فكانها محاكاة معدة، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد. فإن هذه المطابقة يمكن أن تمال بها إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام...»⁽¹⁾ وفي هذا تأكيد للغاية الأخلاقية التي لا بد وأن تكون حاضرة في الشعر، بميل هذه المطابقة إما إلى تحسين أو إلى تهجين. وبهذا فالمحاكاة عند ابن سينا وسيلة للتخييل الذي هو جوهر الشعر.

● الشعرية عند ابن رشد:

يذهب ابن رشد (ت 595 هـ) إلى أن المحاكاة في الشعر تكون بالوزن، اللحن والكلام. وهي تختلف باختلاف الفنون وتتعدد وسائلها بتعدد أنماط الفنون ذاتها. فيقول: « والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال. »⁽²⁾ فالشعرية لدى ابن رشد، تتحدد معالمها في صورتها الكاملة وفق ثلاث إجراءات: اللحن، الوزن واللفظ. لتطبق على الشعر الأندلسي فيما يعرف بالموشحات والأزجال، في حين أن الشعر العربي يتبنى اللغة والوزن دون اللحن، وفي هذا قصور فهو القائل: «...إن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي إما الوزن فقط وإما الوزن والمحاكاة معا فيها...»⁽³⁾ ليتسع نطاق المحاكاة عند ابن رشد فيشمل الصياغة الشعرية، بما فيها من تشبيه واستعارة... أو ليتعدى ذلك إلى الصياغة اللغوية الحسية القائمة على الإيجاء والتأثير. إذ ينتقل الشعر من طابعه العقلي إلى آخر نفسي أين تغلب عليه الصور الخيالية. فالشعرية إذن تتشكل نتيجة الحدث الشعري وما يستلزمه من متطلبات كامنة في الصياغة، فتكون بمثابة رد فعل عما يتولد من أثر عن كيفية الإخراج اللغوي. لقد جعل ابن رشد من الأفعال الإنسانية الممكنة - في جانبها الشرير والخير - موضوعا للمحاكاة الشعرية ويكون ذلك كانعكاس للمدح والهجاء. « فالأموار الإرادية الحسنة والقبیحة هي موضوع الشعر عند ابن رشد، ومن هنا يصبح الشعر إما مديحا أو هجاء. أما المديح فيعتمد على محاكاة الأفعال الإرادية الفاضلة (...) في حين أن الهجاء يقوم على محاكاة الأفعال القبيحة...»⁽⁴⁾

(1): ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 144.

(2): ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ج 9، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 57.

(3): م ن ، ص 57.

(4): ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 87.

فابن رشد كسابقيه وغيره من الفلاسفة المسلمين، يجد أن الشعر لا بد وأن يكون موضوعه نابعا مما هو موجود أو محتمل الحدوث. من هذا المنطلق، فهو يرفض كل ما هو مخترع أو مستحيل. وبهذا فهو يضع قاعدة تتمثل في: « استبعاد كل ما كان بعيدا عن الوجود أصلا من المحاكاة أو ضرورة إقصاء المحاكاة البعيدة. »⁽¹⁾ إلا أن ما يتوقف عنده الدارس هو إمكانية مزاجية ابن رشد للخيال والالخيال في الوقت عينه، بين النعم واللا ؟ فهو يجعله مرادفا للمحاكاة حيناً، ويقصيه حيناً آخر. لنأتي فنحجب أن هذا مرده وظيفة الخيال في حد ذاته. إذ لا بد أن يكون الخيال الشعري - الذي يقصده ابن رشد - بهدف الإفهام لا لتناسل إشكالات غامضة.

الشعر عند ابن رشد يحقق اللذة عند الإنسان وهذا أمر فطري. « والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح: هو أننا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين ولهذا العلة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات. »⁽²⁾

فاللذة التي يحققها الشعر، وفق هذا التصور تتأتى من المحاكاة، باعتبارها ليست تقليدا حرفيا لما هو موجود في الواقع، دون إهمال الدور الأخلاقي المفضي إلى الخير.

وبهذا فالشعرية لدى الفلاسفة المسلمين تنبع من رؤيتهم للشعر عينه والذي تحدده المحاكاة كمعيار فني. ومن ثم « فالشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية، بحكم كونه محققا للانسجام والتوافق عبر الإيقاع. فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين فضلا عن غريزة المحاكاة التي بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد ومن ثم الحصول على المعرفة. »⁽³⁾

إن الشعر عند الفلاسفة المسلمين قائم على فكرة المحاكاة والتخييل، ويقتصر دوره على الإخراج الصوري للمعنى المبطن وفق ما يحدث داخل الذات الإنسانية من انطباعات ناتجة عن التخييل وما يخلفه فيها من آثار تابعة للوزن واللحن أحيانا. وكل هذا يسير تبعا لنسق لغوي خاص يميز الشعر عن النثر. وقد تأثر نقادنا، القدامى منهم والحديث بنظرة الفلاسفة المسلمين لقضية الشعرية وارتداد فكرة اللفظ والمعنى. وما للطبع من

(1): ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 93.

(2): م ن ، ص 130.

(3): بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية: على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 278.

أهمية كأركان أساسية لتحديد سمات وخصائص الشعرية كمصطلح أول. فجاءوا بمفاتيح مفاهيمية أخرى كانت أشبه بانعكاس لما قدموه من مثل العدول، المغايرة، التجاوز، الانزياح.... كيف كان ذلك ؟

ب. الشعرية عند النقاد العرب القدامى:

تعد الشعرية مقوما من مقومات دراسة الأدب العربي، وهذا تماشيا مع فهم النقاد العرب القدامى للشعر، الذي تنهض معماريته وفق أركان جمالية عديدة كالوزن والقافية والحس، لتتمحور الشعرية لديهم كمفهوم حول مسألة اللفظ والمعنى وتشابكهما في المدونة العربية القديمة تبعا لزمان ومكان محددين، إذ بدأت فكرة الاهتمام بالشعر وقوامه من خلال الإطار الخارجي له وإعطاء مسوغات خلق النص الإبداعي الذي يرجع في فنيته إلى المعتقدات الخرافية والشياطين الشعرية كمعادل موضوعي للإلهام. فكان لكل ناقد وشاعر رؤيته الخاصة لمقومات الشعرية وقوانينها داخل العمل الأدبي.

وحازم القرطاجني (ت 684هـ). قد تناول قضية الشعرية من منظور الشعر، الذي يجد أن جوهره قائم على التخيل والمحاكاة. فيقول : « إذ المعتبر في حقيقة لشعر إنما هو التخيل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك. »⁽¹⁾

وذلك دون النظر إلى درجة صدق الشعر أو كذبه. فعند إصابة ثنائية التخيل / المحاكاة تتحقق الشعرية. والشعر « كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والثامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل »⁽²⁾ فالتخيل إذن أساس المعاني الشعرية لدى القرطاجني على اعتباره تجسيدا لما ينطبع عند المتلقي من أثر خلفه فيه العمل الإبداعي سواء بالإيجاب أم بالسلب.

لأن الشعر لدى القرطاجني «... من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها. »⁽³⁾

(1): أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص 21.

(2): م ن، ص 89.

(3): م ن، ص 71.

وفق هذا الطرح يفرق حازم القرطاجني بين المحاكاة والتخييل على الرغم من اتخاذهما المنحى ذاته لتحقيق شعرية الشعر، وهذا الاختلاف نابع من وظيفة كل منهما. إذ إن المحاكاة عنده تتجسد صورتها ببعث الخيالات داخل النفس. وهذا الانبعث هو ما يعرف بالتخييل. فالشاعر إذن يتخيل بالمحاكاة بينما جوهر الشعر هو التخييل والمحاكاة وسيلة لتحقيق شعرية. وبهذا فالمحاكاة قد تكون مستقلة تعتمد المعاني البسيطة التي تتخذ من الشفرات اللغوية لعامة الناس أداة، وبالتالي لا تكون ضمن تركيب البناء الشعري، وإنما تدخل المحاكاة في الشعر عندما تأتي متصورة في حسن الحياة، أي تأليف الكلام الخاضع لأنساق لغوية خاصة. وبالاعتماد على الاستغراب والتعجب لما لهما من قدرة على إثارة الانفعالات وخلق أثر محبب في النفس، بالبحث وسط هذه الغرائبية عما يوجد بين معنى وآخر من علاقات تضاد، تناقض أو ائتلاف وتشابه، يكون الغرض منها الانفلات من قبضة النص وخلق عنصر مفاجأة المتلقي. لذا « يبدو أن مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجني يقترب إلى حد ما من مفهومها العام أو قواعد الشعر وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري »⁽¹⁾ لأن الشعرية عنده ذات مسح خاص وطابع متميز، وليست مجرد كلام عادي، أو نظم للألفاظ بطريقة عشوائية بل ترتقي بذلك لتصبح حقيقة الشعر وجوهه.

وفي الإطار عينه تناول ابن سلام الجمحي (ت 232هـ) موضوع الشعرية من خلال تأسيسه لقواعد الشعر باعتباره صناعة ومعرفة ثقافية، إذ يجد أن « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم. كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان. »⁽²⁾

فقد وجد مصطلح " الصناعة " مستقرا له في نقدنا العربي القديم. يجعله مرادفا للفن، والشعر فن تحكمه قواعد ومعايير جمالية، تسمو به إلى درجة من الإبداع الأدبي. وبالتالي فالشعر لدى الجمحي صناعة لا بد فيها من دقة وتفنن ومهارة.

كما اهتم الجمحي في كتابه بتبيان أهم الخصائص التي تميز طبيعة الشعر كالقرمجة، والاعتناء بهيكل القصيدة، وأغراضها ومعانيها ولغتها. إذ يجد أن لغة الشعر أهم عنصر لا بد للشاعر من الأخذ به. فلغة الشعر تختلف عن سائر الكلام من حيث البناء، العروض والقوافي. بيد أنه يؤكد أن الشعر لا يقوم بالوزن والقافية فحسب. فقد يجتمعان فيه ولا يكون شعرا. إنما لا بد أن يكون صناعة، فيجب على الشاعر أن يكون على درجة من

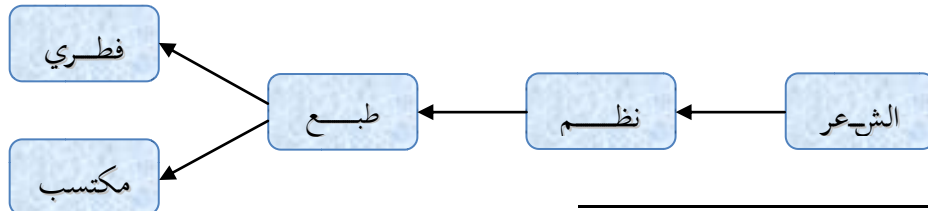
(1): فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 292.

(2): محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، د.ط، دت، ص 05.

المهارة العقلية التي تتحول إلى ملكة تعطيه أحتية الظفر بالإبداع الفني. ومثال ذلك ما يرويّه ابن إسحاق لعاد وثمود إذ « كتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. »⁽¹⁾

كما طرح ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) تصوره للعملية الشعرية وبين مفهومها كإجراء انطلاقا من مفهومه للشعر وذلك بقوله: « الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به متى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه. »⁽²⁾ فهذا التعريف للشعر يضم حدودا وثوابت تميزه عن النثر ملخصة في " النظم " وما له من دلالات متعددة. إذ أعطى العلوي للنظم وظائف عديدة داخل الأنساق الشعرية. فهو عنده:

1. ما يميز الشعر عن النثر.
 2. وله ميزة حسن الوقع.
 3. كما له مرجعية تاريخية ولدت بين أحضان العرب.
 4. وأما العروض فهو بمثابة مرآة تعكس الشعر المنظوم عن سواه.
- فالشعر لدى ابن طباطبا خصيصة لها طابعها الفني المميز، والذي ينحرف إلى معنى التركيب والاتساق. وفي هذا يقول: « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل. »⁽³⁾
- كما يربط ابن طباطبا العملية الإبداعية بالطبع. فمن صح طبعه لم يكن بحاجة لتعلم العروض، وهذا فطري. أما من اضطرب عليه الذوق، فلا بد من الاستعانة بتعلم العروض. وهذا مكتسب ؛ بغية الظفر بالطبع وما له من ميزات. وبالتالي تكون صياغة العملية الإبداعية لدى العلوي حسب الترسمة الآتية:



(1): الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، ص 08.

(2): محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 09

(3): م ن ، ص 131.

فالشعر قدرة وطاقه وشحنات مميزة تأتي في شكل منظوم، وهذه القدرات تكون كنتيجة لما يسمى بالطبع سواء ما كان منه فطرياً أو مكتسباً، وهذا يهدف الوصول إلى شعرية الشعر. الذي يجده ابن طباطبا كلاماً منظوماً لكن أيكفي النظم لتحقيق الشعرية كتقنية تمنح الشعر فرادته ؟ إن تعريف ابن طباطبا للشعر يتمشى والاعتناء بالشكل الخارجي من خلال الوزن والقافية. فأهمل بذلك دور الخيال كجوهر للشعر. وفي هذا يقول جابر عصفور عما تقدم به ابن طباطبا : « والتعريف - فضلاً على ذلك - لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر من حيث مصدره أو تأثيره، وإنما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق »⁽¹⁾ وحتى تكتمل الصورة الشعرية يقترح ابن طباطبا جملة أدوات ينتظم الشعر وفقها « فللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه... »⁽²⁾

إن معرفة علوم اللغة، والرواية، المعرفة التاريخية، والمعرفة الفنية، أدوات بسطها ابن طباطبا للوصول إلى الإبداع الشعري وهذه الأدوات مكتسبة، يكتسبها الشاعر بالمران والدرية أي الطبع المكتسب ليردق قائلاً : « وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ولزوم العدل وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها. »⁽³⁾

والعقل طاقة فطرية هي الغالبة لصنع النسيج الشعري المكثف، وبالتالي فإن الإبداع قدرة عقلية فطرية ومكتسبة. « وهكذا يتحدث ابن طباطبا عن ماهية الشعر ونموذجية الشعر وأدوات الشاعر ومصادره المعرفية المرغوبة مؤكداً جانبي الاكتساب والطبع. وهذا يقوده إلى اعتبار الشعر صنعة. »⁽⁴⁾ الشعر إذن صنعة تحتاج إلى أنساق ثابتة للسيطرة على عملية الإبداع، وهو ما أراده ابن طباطبا، بإيجاده قناة وصل بين الشاعر وشعره في قوله: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له

(1): جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 29.

(2): ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 10.

(3): م ن، ص 10، 11.

(4): عز الدين المناصرة، علم الشعر: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،

2007، ص 74.

القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته (...) ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية...» (1)

فالعلمية الإبداعية - تبعا لهذا الطرح - ليست اعتباطية وليدة الإلهام، إنما هي عملية إرادية ناتجة عما يريد العقل، فلا بد للشاعر إذن من معنى سبق وأن هياه نثره ليأتي دور الأداة لاحقا. وبهذا فالشعر يخضع لقولبة المعاني من كونه نثرا إلى فكرة صياغته شعرا شرط ثبات المعنى.

وكنتيجة لما جاء به ابن طباطبا فإن الشعر معادلة لها ثلاثة أطراف: لفظ، معنى ووزن، منسجمة مع بعضها البعض في شكل يلخص مدى توافق الصورتين العقلية والموسيقية العروضية التي تصنع للشعر شعريته. كما يعد قدامة بن جعفر (ت 377هـ) من أوائل النقاد العرب الذين حاولوا إثراء المدونة النقدية بآراء حول قضية الشعرية، وهذا انطلاقا من نظريته للشعر إذ يقول: « الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى.» (2)

فالشعر لدى قدامة بن جعفر يتحدد وفق أجزاء ثلاثة: وزن، قافية ومعنى؛ وتبرز جودته من خلال ما يحدث من علاقات ثنائية وسط هذه الأجزاء. ليصبح الشعر بذلك صناعة من الصناعات، ينظر إليها تبعا لجودتها. إذ إن قدامة بن جعفر يميز الشعر الجيد من الرديء عن طريق إتقان الصناعة الشعرية لا عن طريق اجتماع الوزن والقافية فحسب. وهو القائل: « ولما كان الشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه

(1): ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 11.

(2): أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 64.

سمي حاذقا تام الحذق فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضوع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها...» (1)

وهذا يعني أن الصناعة الشعرية كغيرها من الصناعات قد تصل إلى قمة الجودة أو قد تكون على مستوى كبير من الرداءة، أما المعنى فيتحدد من خلال تشكله داخل الصورة التي يبرز فيها وفق تناسب وانسجام بين الأجزاء التي تعطي للعمل الفني جماليته.

كانت هذه وقفة عند تجليات الشعرية كقضية لدى بعض من أعلام المدونة النقدية العربية والتي شملت شيئا من مواقفهم وآرائهم حولها والتي كانت امتدادا لما جاء بعدهم.

4. الشعرية في التراث الغربي:

يرتبط مفهوم الشعرية في التراث الغربي بما يعرف بالمحاكاة والتي شكلت إرثا صافيا فيما بعد لنظرية الشعر بأسسها الحالية. وتعود بداية ظهور نظرية المحاكاة مع الفيلسوف اليوناني " أفلاطون " الذي كان له الجانب الأبرز في تطوير حركة النقد الأدبي، على اعتبار أن اليونان قد وصلوا عملية الإبداع بصفة عامة وما فيها من شعر بشكل خاص بالقدرة على المحاكاة والتحويل وتقليد ما كان واقعا أو متخيلا.

يقدم أفلاطون نظرية المحاكاة الخاصة به انطلاقا من نظريته العامة في المعرفة، حيث يرى أن عالم الواقع مجرد انعكاس لعالم المثل. فالمحاكاة لدى أفلاطون عقلية ناتجة عن وعي يمثل الحقيقة الثابتة، فهي « تعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم من حيث أنها تتخلى عن الطابع العربي للظواهر المتغيرة » (2)

والظواهر المتغيرة هي كافة الماديات المرئية التي لا تتسم بالجمال المطلق والكامل رغم وجودها حقيقة، وما عالمنا الواقعي المحسوس سوى انعكاس لعالم المثل. وبناء على نظريته هذه، يعطي أفلاطون - بالمحاكاة - تفسيرا لكامل الوجود. ومثال ذلك ما قدمه في قصة الكهف المشهورة، من أن مجموعة أشخاص « ينظرون إلى ظلال نار على الجدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقة، فإذا ما تجردوا من قيود الظاهر وغادروا كهفهم أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيدا عن الظلال... » (3)

مما يعني أن عالم المثل هو الماهية الحقيقية والمطلقة التي تسبق الوجود والعالم المادي، والذي نستطيع القول أنه محاكاة حسية وتقليد للعالم المطلق كما هو الحال وظلال النار.

(1): قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64، 65.

(2): عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، سوريا، دط، 1996، ص 38.

(3): م ن، ص 39.

من هذا المنطلق فإن « صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي الأساسي بين المظهر والحقيقة وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات. »⁽¹⁾
إذا كان أفلاطون يجد في العالم الواقعي تشويها وانعكاسا لعالم المثل، أنتطبق نظريته المثالية على الفنون كافة ومنها الشعر؟

إن الفن لدى أفلاطون محاكاة للموجودات الحسية والتي بدورها محاكاة لعالم المثل المطلق المتسم بالشمولية والكلية، بمعنى أن الشعر في نظره محاكاة لظواهر جزئية متغيرة لا تتسم بالثبات. لذا فإن الشعر لا يتطابق والحقيقة بل يكون مجرد تمثيل ومرآة تعكس المظهر لا الجوهر. وبغية توضيح هذه الفكرة يقول أفلاطون على لسان سقراط في محادثة بينه وبين كلوكون:

«- سقراط: حسنا إذن، إننا نجد ثلاثة أسرة هنا واحد موجود في الطبيعة، هو صنع الله وبإمكاننا قول ذلك إذ لا أحد إله يمكنه أن يكون الصانع.

- كلوكون: أعتقد أن لا أحد إله.

- سقراط: هناك سرير آخر هو من عمل النجار.

- كلوكون: نعم.

- سقراط: وعمل الرسام اليدوي هو الثالث.

- كلوكون: نعم.

- سقراط: فتكون الأسرة ثلاثة أنواع إذن، ويوجد ثلاثة فنانيين يشرفون عليها: الله، صانع

السرير والرسام اليدوي (...)

- كلوكون: يظهر هكذا (...)

- سقراط: وماذا سنقول عن النجار؟ أليس هو صانع سرير أيضا؟

- كلوكون: نعم.

- سقراط: لكن هل ستسمي الرسام اليدوي مبدعا أو صانعا؟

- كلوكون: لا بالتأكيد.

- سقراط: إذا لم يكن هو صانعا مع ذلك، فماذا سيكون بالنسبة للسرير؟

- كلوكون: أعتقد أنه يمكننا أن نسميه مقلدا لذلك الذي يصنعه الآخرون... »⁽²⁾

(1): عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص39.

(2): أفلاطون، الجمهورية: المحاورات الكاملة، مج 1، الكتاب العاشر، تر: شوقي داود تماراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص 447، 448.

فطبقا لما جاء به أفلاطون، صورة السرير التي يرسمها الفنان على بعد ثلاث خطوات من صورة السرير في عالم المثل.

كما يذهب إلى أن الشعر مثيل كافة الفنون بصفة عامة، لا ينقل حقيقة الأشياء على خلفياتها وإنما ملاحظتها الخارجية فحسب، لأنه قائم في أغلبه على التخيل بينما لا بد أن تعد الحقيقة المعيار الفاصل فيه، خاصة وأن الشعر - برأيه - لا ينسجم والأساس الأخلاقي الذي ينادي به فيقول في جمهوريته على لسان سقراط وكلوكون:

« سقراط: لا تسرني سعادة واحدة من بين السعادات المتعددة التي أتصورها في نظام دولتنا، حين التأمل فيها أفضل من قانون الشعر.

- كلوكون: إلام تشير ؟

- سقراط: إلى رفضنا أن نقبل نوع الشعر المقلد. لأنه يجب ألا يتسلم بالتأكيد ولأنني أرى الآن بوضوح أن أكثر أجزاء الروح قد تم تمييزها.

- كلوكون: ماذا تعني ؟

- سقراط متكلما بكل ثقة: أنك لن تشهر بي أمام شعراء المأساة والقبيلة المقلدة الباقية أقول إن كل التقليد الشعري هو مخرب لفهم المستمعين ما لم يمتلك فهم الطبيعة الحقيقية للشعر الأصلي كترياق ضد السموم ... » (1)

وبهذا فالفن لدى أفلاطون ثلاثة أنواع: فن يكون نتاج الإله وفن ثان خاص بالصانع وثالث يكون تقليدا لمقلد. وبالتالي أقصى أفلاطون الشعراء أصحاب الشعر القائم على المحاكاة والمبتعد عن الأساس الأخلاقي والفضيلة والذي يعكس نوعا من المتعة القائمة على تشويه ما كان كائنا بصفة مطلقة، والذي يجد في الإلهام وسيلة لخلق. وأبقى على الشعر الذي يتسم بالفضيلة والقائم على الأعمال الخيرة.

فالفن لدى أفلاطون « مجرد مرآة تعكس ظاهر العالم الحسي بعيدا عن العالم العقلي، ففي مقدور أي إنسان أن يلهو بمرآة ما فيرى الشمس والأرض والكواكب والناس وقد تجلت فيها. وهذا هو ما يفعله الفنان حقا... » (2)

لقد لخص أفلاطون نظريته للفن والشعر في كلمة "مرآة" لما تعكسه من مظهر خارجي فحسب فالشعر بتصوره لا يعكس الحقيقة وإنما صورتها الحسية والمزيفة دون التعرض لجوهر الشيء.

(1): أفلاطون، الجمهورية: المحاورات الكاملة، ص 444.

(2): عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 41، 42.

أما أرسطو - تلميذ أفلاطون - فقد تحدث عن المحاكاة تبعا لتصوره عبر كتابه فن الشعر، والذي كان كرد فعل لتبيان أسس مستحدثة لما يعرف بالشعرية في صورتها الحالية، أين تحدث عن الشعر وطبيعته ووظيفته الفنية وكذا تأثيراته المختلفة على المتلقين. فالشعر برأيه ضرب من ضروب المحاكاة، إلا أن مفهوم المحاكاة عنده يختلف عما جاء به أفلاطون قبله . والاختلاف جوهري نابع من نظرة فنية داخلية لكل عمل إبداعي، كما تحدث عن أنواع المحاكاة في الفنون مع إبراز أوجه الاتفاق بينها فيقول : « إن الشعر الملحمي والتراجيدي وكذلك الكوميدي وفن تأليف الدراميات وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي واللعب على القيتارة، كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة ولكن - مع هذا - فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء: إما باختلاف المادة، أو الموضوع أو الطريقة.»⁽¹⁾

المحاكاة عند أرسطو ليست تقليدا للواقع، أو للأشكال الخارجية الخاصة بكل فن. كما أنها ليست مجرد انعكاس لفكرة ما طرحها صانع أو فنان أول. بل إنها محاكاة للجوهر ولأفعال الناس وأخلاقهم. وبذلك أعطى نظريته طابع الشمولية، خاصة عندما ربط المحاكاة بمفهوم الممكن والمحتمل للوصول إلى فنية العمل الإبداعي فهي تملأ الثغرات الجمالية، وتكمل نقائص الطبيعة، عبر محاكاة الأفعال الإنسانية الممكنة الحدوث، أين يضفي الفنان بخياله على الواقع لمسة تحسينية أكثر جمالا. وهي لدى أرسطو طبع غريزي يلد مع الإنسان وتظهر سماتها فيه في مرحلة الطفولة، أين يتعلم عبرها أولى معارفه، ويتذوق بها الأعمال الإبداعية على اختلافها إذ يقول: « فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى، كما أن الإنسان - على العموم - يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التجربة. فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها. وهي محكية في عمل في محاكاة دقيقة التشابه، وذلك مثل أشكال أخط أنواع الحيوانات، وجثث الموتى... »⁽²⁾

وتتضح أبعاد نظرية المحاكاة لدى أرسطو في مقارنته بين الشعر والتاريخ ومهمة كل منهما. إذ يرى أرسطو أن الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ، وهذا لما يتصف به الشعر من شمولية، وقربه إلى قول الكليات في حين يجد أن التاريخ أقرب إلى قول الجزئيات. فيقول: «...إن مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال، أو قاعدة الحتمية. إذ ليس بالتأليف نظاما أو نشرا يفترق الشاعر عن المؤرخ، فأعمال هيرودوت كان يمكن أن تصاغ نظاما، ولكنها

(1): أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 55.

(2): م.ن ، ص 79.

- مع ذلك - كانت ستظل ضربا من التاريخ سواء كانت منظومة، أو منشورة، بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع، والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه. ⁽¹⁾»

وقد تناول أرسطو الوظيفة الشعرية وحصرها في التراجيديا - التي رفضها أفلاطون - لما تنميه من عاطفتي الخوف والشفقة، ووجد فيها الوسيلة الأنجع لتحقيق انفعال يحرر الإنسان من مشاعره المكبوتة. ما يجعلنا نتساءل عن علاقة المحاكاة بالتلقي!

عند استقراء كتاب فن الشعر، نجد أن أرسطو يولي اهتماما كبيرا للمتلقي عن طريق تبيانها للمشاعر والانفعالات التي يجب عليه إخراجها من داخله للوصول إلى ما يعرف بالتطهير، فيقول في تعريفه للتراجيديا: « والتراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير. من مثل هذين الانفعالين... » ⁽²⁾

وبهذا يربط أرسطو بين الإبداع والوظيفة، مع مراعاة مشاعر المتلقي، عبر التركيز على عاطفتي الخوف والشفقة أين يتم تطهير الذات الإنسانية من كافة الانفعالات السيئة المكبوتة داخلها. والتخلص من كل الاضطرابات النفسية الموجودة فيها. عن طريق عامل خارجي يتفاعل مع عواطف المتلقي، فيعيد بذلك حالة التوازن النفسي لديه ويجعله في حالة استقرار طبيعي ما يخلق فيه نوعا من اللذة والارتياح بعد التطهير.

وما يؤكد تركيز أرسطو على البعد النفسي تعرضه لعنصري الإدهاش والمفاجأة فيقول: « أن تراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب، وإنما هي أيضا محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة عندما تقع فجأة وبلا توقف وعندما تتابع ويتوقف أحدها على الآخر في نفس الوقت، وعلى هذا فإن الإدهاش المتولد يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها أو بالمصادفة... » ⁽³⁾

وفق تصور أرسطو للمحاكاة يكون الإدهاش نتيجة فعل غير متوقع وغير مخطط له من قبل شريطة ربطه بعاطفتي الخوف والشفقة من /على حدث غير متوقع، بل جاء كرد فعل فجائي.

وخلاصة القول أن أرسطو طالع أرجع للشعر مكانته حين عد الفعل جوهرًا للمحاكاة، فأخرجها من قالب التقليد إلى آخر ينشد الإبداع والفن عن طريق الشعر الذي يجد فيه المتعة واللذة والجمال.

(1): أرسطو، فن الشعر، ص 144.

(2): م ن، ص 95.

(3): م ن، ص 116.

5. الشعرية في النقد الحديث:

أ. الشعرية في النقد العربي الحديث:

أولى النقد العربي الحديث اهتماما بالغا بالشعرية، فوسع في مفهومها كمصطلح له امتداداته في المدونة العربية القديمة، يسعى لتبني أنظمة التجاوز المتعارف عليها في النقد الغربي قديمه وحديثه، وهذا باستقراء هوية إجراءات ومقتضيات النظريات الجديدة الوافدة عليه كاللسانيات والسيمياثيات... لتشمل كافة أنواع الخطاب الأدبي، مع العلم أن الشعرية العربية القديمة وعلى الرغم من كونها إرهابا لمثيلتها الحديثة قد اكتفت بدراسة الشعر وقوانينه فحسب.

لقد شهد القرن التاسع عشر دخول تيارات فكرية ومناهج أدبية وعلمية ساعدت في تأثر العرب بها ومحاولة تطبيقها على الأدب العربي، لينعكس ذلك بصفة مباشرة على الشعرية العربية. فظهر في الساحة النقدية العربية عديد المؤلفات التي حاول فيها النقاد المحدثين إعطاء تصورهم فيما يتعلق بها. كيف كان ذلك ؟

● شعرية أدونيس:

يعد أدونيس أكثر النقاد العرب اهتماما بقضية الشعرية وتجلياتها كإجراء فني في الشعر، فخصص عديد المؤلفات في تناوله هذا الموضوع، لنجده يحاول الفصل بين التاريخ وما ينجزه الشعر. « فإذا كان التاريخ العربي يقول المتماثل والمتشابه والموحد، فإن الشعر ينجز المتمايز والمختلف، وإذا كانت الأبحاث والدراسات قد اهتمت بالمستوى الأول (التاريخي) أي المتشابه والموحد، فإن المختلف ظل مجهولا أو على الهامش. »⁽¹⁾

فالشعر عند أدونيس لا بد وأن يخترق أنساق الثبات والسكون ليتبنى أسس المغايرة والإدهاش، بغية تحقيق معادلة التمايز والاختلاف أين تكمن معايير الشعرية، فيقول: « لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. فهي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. »⁽²⁾

فالشعرية إذن خلق وإبداع وانحراف عن قوانين اللغة، والتوحد مع ما يخفيه النص من مضمرات رمزية، فلا بد إذن من التمرد على الأشكال السائدة عبر جدلية الهدم وإعادة البناء وفق أطر جديدة تعيد كتابة الكتابة. والشعر عند أدونيس رؤيا وكشف، والرؤيا تكون بتجاوز الواقع لا بإلغائه، ما يحقق سمة الغموض والتكثيف، وهذا ما يمتاز به الشعر الجديد من اختراق لأنساق الظاهر واستبدالها بأنساق الباطن. ليحضرنا آن

(1): حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، ص 82.

(2): أدونيس، زمن الشعر، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 09.

ماكاروفسكي الذي يجد أن الشعرية تتحقق من خلال رصد اللغة المعيارية، فهي « الخلفية التي ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات العناصر اللغوية التي تكون العمل، إنه خروج متعمد على القواعد المعيارية للغة. »⁽¹⁾

إذ لابد من انحراف اللغة عن دلالتها أين يعمد الشاعر إلى كسر البنيات المعتادة والخروج بقانون زئبقي ينطلق من المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعلوم إلى المجهول. فالشعرية لابد وأن « تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة. »⁽²⁾

حدد أدونيس مفهومه للشعرية وأبرزه بشكل دقيق انطلاقا من مؤلفه " الشعرية العربية " أين تناولها من خلال أربعة عناصر: الشعرية والشفوية الجاهلية، الشعرية والفضاء القرآني، الشعرية والفكر، الشعرية والحادثة. ففي تبيان العلاقة بين الشعرية والشفوية يقول: « ولد الشعر الجاهلي نشيدا أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصة المكتوب. »⁽³⁾ فالشعرية الجاهلية نشأت صوتا لا حرفا مكتوبا، ما يبرز العلاقة القائمة بين المتلقي والباث فيما يسمى بالتأثير والتأثير. وهو ما تميزت به المرحلة الأولى القائمة على الأفعال الفطرية التي جبل عليها الشاعر في توازنه مع الأنساق الشعرية واتحاده معها شفاهة.

كما تعرض لعلاقة الشعرية بالنص القرآني، والذي فتح الأفق واسعا أمام الشعرية العربية إذ « لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة لإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة. وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها، على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة. »⁽⁴⁾ أي أن النص القرآني أسس لظهور الحداثة الشعرية العربية، الكتابية منها بصفة خاصة. لما فيه من إعجاز وعمق رؤيا سواء على صعيد اللغة أم المضمون. فالشعرية بتصور أدونيس نابعة من مصدرين: القرآن والشعر.

(1): محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، عدد: 138، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2003، ص 292، 293.

(2): فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 293.

(3): أدونيس، الشعرية العربية، ص 05.

(4): م. ن. ، ص 35.

والحادثة عنده ترتبط بزمان معين ولا زمان آخر في الآن ذاته. فهي زمانية لأنها محكومة بتاريخ ما يمثل حركتها؛ ولا زمانية لاندساس الأزمنة كافة فيها، هذا ويشير إلى أن الحادثة الشعرية في لغة ما هي حادثة لتلك اللغة في حد ذاتها.

كانت هذه نظرة أدونيس للشعرية بشيء من الإيجاز، فهي عنده ليست محصورة في شعرية واحدة إنما متعددة بتعدد تيماتها، وأغراض الشعر ذاته.

• شعرية كمال أبو ديب:

يحدد كمال أبو ديب مفهومه للشعرية انطلاقاً من جملة العلاقات القائمة في النص الواحد. فيقول: « الشعرية إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً. لكنه في السيلق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها... »⁽¹⁾

فالشعرية لدى كمال أبو ديب، قائمة على نظام العلاقات *Systeme Des Rapports* في إطار بنية كلية أين يفتح النص على كتابة مغايرة، أكثر حرية في كسره لنمطية التعابير المستهلكة. لأن الشعرية تتحقق بتجانس عناصر العمل الإبداعي ككل. وليس بإفراد اللفظة كالوزن أو القافية أو الإيقاع، فالشعرية تتم باجتماع الألفاظ كافة وتساقوقها داخل السياق المناسب لكل المكونات اللغوية. وتضافرها وفق بنية كلية تتجاوز قانون اللغة الثابت إلى آخر متحول. فأبو ديب كان « مهووساً بإخراج النقد والدراسات العربية للنصوص من الدراسات التاريخية والانطباعية التجزئية إلى دراسة شمولية أو تكوينية. تضع النص في مجاله الخاص والمحدد بآليات واضحة وممنهجة. ولكنها تبقى مفتوحة تسائل الحاضر والغائب والغابر والظاهر والسطحي والعميق. مؤكداً أن الشعرية كل لا يتجزأ ووحدة لا تقبل الانقسام. »⁽²⁾

يتعامل أبو ديب مع اللغة بوصفها أداة خلق وإبداع، لا مجرد وسيلة تعبير، وهذه اللغة لا بد وأن تنحرف وتنزاح عن مستواها التواصلية القبلي، وهو ما يولد الفجوة: مسافة التوتر. ذلك أن « استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. »⁽³⁾

(1): كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 14.

(2): حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، ص 82.

(3): كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 38.

على اعتبار أن اللغة لا بد وأن تخرج عن معياريتها السابقة والثابتة إلى مستوى متحول ومختلف في آن، لتحقيق درجة من الانزياح أو ما يعرف بمسافة التوتر، داخل العملية التواصلية بين المرسل والمتلقي. وهذه الفجوة لدى أبو ديب لا تكون إلا باللغة الشعرية. فهو القائل: « إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية والإبداع الفردي، بين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية. »⁽¹⁾

وبهذا فـشعرية كمال أبو ديب تعتمد في مجملها على خلق المفاجأة والخرق النسقي لأفق التلقي عبر حلحلة بنية الثوابت في العملية التواصلية، وفي هذا تأثر بما جاء به جاكوبسون، تودوروف، كوهين وريفاتير... كانت هذه وقفة عند الشعرية في المنظور النقدي العربي الحديث والذي جاء كمرآة عاكسة لما تطرق له النقد الغربي الحديث.

ب. الشعرية من المنظور النقدي الغربي الحديث:

بغية تأسيس نظرية أدبية قائمة على معطيات جمالية، ظهر في الساحة النقدية الغربية نقاد ساهموا في بنائها وإعطائها المسحة الفنية. فاهتموا بالشعرية وحاولوا تحديدها في إطار لغوي مختلف على أساس أن اللغة أداة تشكيل للعمل الإبداعي.

● الشعرية عند رومان جاكوبسون:

حدد رومان جاكوبسون مفهومه للشعرية انطلاقاً من ربطه إياها بالمبادئ اللسانية، فهي عنده تتجلى « في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي. ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع. بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة. »⁽²⁾

فتحدد الشعرية عنده بالبحث في الميزات والخصائص التي تعطي العمل الأدبي سمات فنية وهذا بالإجابة عن السؤال الآتي: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟" ⁽³⁾

كما ينظر جاكوبسون للشعرية باعتبارها فرعاً من فروع اللسانيات « الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في

(1): كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 74.

(2): رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 19.

(3): م ن، ص 24.

الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية. ⁽¹⁾ «
 إذ يرى جاكوبسون أن الوظيفة الشعرية وظيفة محورية تشمل كافة الخطابات الأدبية، ولا تقتصر على الشعر وحده، لما تتسم به من حركة ودينامية داخل العمل الإبداعي ما يمنح الرسالة اللغوية المسحة الجمالية.
 لقد اعتمد جاكوبسون في مفهومه للشعرية على ما قدمه بوهلر (Buhler) من وظائف هي: الانفعالية والإفهامية والمرجعية، وأضاف لها ثلاث وظائف أخرى تدخل في تركيبة الرسالة اللغوية لإنجاح العملية التواصلية وهي: الوظيفة التنبيهية، الميتالسانية، والوظيفة الشعرية، فيقول: « إن النموذج التقليدي للغة كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلر Buhler يقتصر على ثلاث وظائف إنفعالية وإفهامية ومرجعية. وتناسب القمم الثلاثة لهذا النموذج المثلث ضمير المتكلم أي المرسل، وضمير المخاطب أي المرسل إليه وضمير الغائب بأصح تعبير أي شخصا ما أو شيئا ما تتحدث عنهما. وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي أمكننا مسبقا أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية. ⁽²⁾ «
 وعلى الرغم من تركيز جاكوبسون على الوظيفة الشعرية وهيمنتها على باقي الوظائف إلا أنه لا يلغي دورها داخل الخطاب الأدبي، وقد بين هذا وفق الخطاطة الآتية ⁽³⁾:

سياق
 مرسل.....رسالة.....مرسل إليه
 اتصال
 سنن

فالمرسل له الوظيفة الانفعالية (Emotive)، والمرسل إليه ذو وظيفة إفهامية (Conative) أما الشفرة أو السنن. فهي ذات وظيفة ميتالسانية (Metalinguistic) والسياق له الوظيفة المرجعية (Referential)، أما الاتصال أو القناة فله الوظيفة الانتباهية (Phatique). لتكون وظيفة الرسالة شعرية (Poetic).

(1):رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية ، ص 35.

(2):م ن، ص 30.

(3): م ن، ص 27.

والشعرية عند جاكوبسون « خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى. »⁽¹⁾

بهذا تكون الشعرية في نظره، دراسة داخلية للأدب في اعتناؤه بالخصائص الجمالية التي تسعى للوصول إلى أدبية اللغة. عن طريق تجاوز وكسر نمطيتها اليومية. إلى لغة أخرى ذات وظيفة فنية مميزة.

• الشعرية عند تودوروف:

الكتابة بمثابة رد فعل، يعكس ما تنتجه اللغة، لأن الأدب كما يراه ترفيطان تودوروف « قول أكثر صناعة من الكلام العادي. »⁽²⁾

فاللغة تسمو بالأدب وتمنحه الدرجة الرفيعة، بانحرافها عن مسار الاستخدام العادي لها إلى مستوى مغاير أكثر خصوصية.

الشعرية كما حددها تودوروف نظرية باطنية للأدب، تسعى للكشف عن الخصائص الداخلية التي تعطي العمل الأدبي لمسة جمالية. سواء أكان شعرا أم نثرا. فالشعرية « تربط بين الأدب واللغة، وهي ليست قصرا على الشعر، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية. »⁽³⁾

هذا لأن تودوروف لا يولي اهتماما بالجنس الأدبي على تعدده، إنما نجده في تبيان مفهوم الشعرية، مهتما بالأنساق التي تعطي الخطاب فنيته. خاصة إذا لم تكتف بالعمل المحقق، لتتعداه إلى الأدب الممكن عبر مكاشفة الخصائص التي تصنعها داخل العمل الإبداعي. فيقول: «...ولكل ذلك فإن العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية. »⁽⁴⁾

والشعرية عنده معيارية تنطلق من الجنس الأدبي لتعود إليه، مع العلم أن حقلها لديه واسع يتمتع بالقدرة على تجاوز ما هو كائن إلى تصور عما يمكن أن يكون، وبالتالي فهي « بحث في أدبية الخطاب الأدبي

(1): بشير تاويريريت، الحقيقة الشعرية، ص 306.

(2): ترفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 10.

(3): محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 294.

(4): ترفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنها البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود...»⁽¹⁾

كانت هذه نظرة تودوروف للشعرية بشكل مختصر، والذي يفضلها مفتوحة عما هو آت، عبر مقارنة لما بطن داخل العمل الأدبي، عما لم يقله النص بالبحث عن الشفرات المضمرّة داخل الأنساق اللغوية.

• الشعرية عند جون كوهين:

أما جون كوهين فالشعرية عنده: « ما يجعل من نص ما نصا شعريا. »⁽²⁾ حيث يحصر حقل الشعرية ويحدد سماتها في الشعر وحده دون النشر. وبالتالي - في استنباطه للقوانين التي تحقق الشعرية - جعل الشعر كمقابل للنشر على اعتبار أن النشر يمثل المستوى العادي للغة، خاصة وأن الشعر عنده « لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية. »⁽³⁾

الشعرية تتحدد معالمها عند انحراف اللغة عن التقاليد الشعرية المتوارثة، وهو ما يعطيه كوهين اسم "الانزياح" أين تخرق اللغة نظاميتها وأنساقها للوصول إلى فريدة النص الأدبي، بالعدول عن المعاني القاموسية. وهذا الخرق يكون في الشعر، إذ إن « الشاعرية تستخدم لغة يفسر بعضها بعضا، وهذه اللغة في ذاتها تصويرية؛ فأن نقول إن " الأحمر " يعني " العنف " مشروع من حيث إن التجربة الموازية للاستخدام الشعري لكلمة " الأحمر " هي في ذاتها حقيقة يمكن أن تكون مرجعا للتصور. »⁽⁴⁾ فهو يرى أن الشعرية في اكتمال صورتها لا بد وأن تتشكل وفق درجة معينة من الانزياحات والجناسات والاستعارات والصور...

الشعر - حسب كوهين - « قوة ثانية للغة و طاقة سحر وافتتان وموضوع علم الشعرية هو الكشف عن أسرارها. »⁽⁵⁾ هذا لأن الشعر تجاوز لكل الممارسات اللغوية بمخالفة المؤلف والانحراف عن الأطر المعيارية للغة العادية.

(1): بشير تاويريريت، الحقيقة الشعرية، ص 297.

(2): جون كوين، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص 10.

(3): م ن، ص 162.

(4): م ن، ص 162.

(5): م ن، ص 09.

والشعرية من وجهة نظر كوهين تقتصر على الشعر بالدرجة الأولى. وتنهض على الانزياح الأسلوبي كقاعدة لتحقيقها داخل العمل الأدبي. إذ يرى أن « المجاوزة تتحقق في الشعر والنثر على السواء. إلا أنها تمثل في النثر ميلا إلى درجة الصفر. وبقدر ما تقترب المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية »⁽¹⁾ وهكذا فالشعرية لدى جون كوهين ذات أبعاد دلالية مكثفة، يمثل الغموض أحدها كسمة من سمات الانزياح في تغيير أنساق الكلمات الشعرية بهدف الوصول إلى الأدبية.

كانت هذه إضاءة بسيطة الجوانب لما يعرف بالشعرية وهذا التعدد والاختلاف في تبيان أبرز مظاهرها لم يكن اختلافا في جوهرها كتيمة، إنما كان من باب التفاوت في الرؤى والعمق الإستمولوجي لكل فئة ولكل مدونة نقدية؛ تهدف أولا وآخرا للبحث في الخصائص التي تصنع الخطاب الأدبي، وفرادته كواقعة لغوية مميزة.

(1): محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 293.

ثانيها: السرد:

يعد السرد أكثر المصطلحات جدلاً، لما يتسم به من حركة متباينة على المستوى التنظيري، فيما يتعلق به كمفهوم، سواء في المدونة النقدية الغربية أم العربية، لدرجة التحام حدوده ومصطلحات أخرى كالقص، الحكى، الخطاب...

استقطب السرد اهتمام جل الباحثين والنقاد منذ القدم، قدم إرهاصاته الأولى داخل الحلقات الجماعية لجذوره الضاربة في تاريخ الإنسانية، باعتباره نوعاً من أنواع الخطاب في صورته الشفوية قبل تطورها إلى الكتابة. فتناوله الدارسون كل وفق رؤاه، والتي كانت على درجة عالية من الشمولية والتشعب.

لقد أضحى السرد اليوم من أشد المقولات انفتاحاً وتعقيداً، لما له من ارتباط أجناسي وثيق بالأدب. كالرواية، القصة وحتى الشعر. ما ساهم في توسيع دائرته ليشمل كافة الأجناس؛ الأدبية منها وغير الأدبية فنلفيه في كل مكان، وفي كل زاوية، فلموسيقى تحكي حكاية ما، واللوحة تسرد تاريخاً، والسينما... فهو «... ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون. من ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية...» (1)

ليندمج السرد - وفق الأطروحات المنصبة حوله - بكافة الخطابات، تبعاً لأنساق لسانية وغير لسانية فنجدته يمثل ماضي الأمة وحاضرها والمهد لمستقبلها، عبر شفرات إبستمولوجية تصل بين النص والمبدع وبين النص والمتلقي، لأن « للنص سؤالان: الأول سؤال الما قبل، أما الثاني فهو الما بعد. الما قبل يطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النص ومبدعه إنه سؤال البداية. الما بعد يربط بين النص والمتلقي، لذلك فهو سؤال الختام.» (2)

وبين البداية والنهاية يلتقي المبدع بالمتلقي عبر سيرورات الإبداع والتأويل، وفق نظام رد الفعل السردية. السرد إعادة إنتاج إنساني بكل وقائعه وأحداثه وشخصه وأنساقه الزمكانية، فيسعى لقبولة هذا النتاج تبعاً للغة توصيلية أدبية هادفة، لأن « السرد مخزون الذاكرة، ولا يصل إلى المتلقي إلا بعد تعبته في مواد لغوية.» (3)

(1): عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2005، ص 14.

(2): نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص 09.

(3): محمد عبد المطلب، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، الدورة 23، محافظة مطروح، ط1، 2008، ص 86.

هذا ما يبين أن السرد جزء من ذاكرة حافلة بأحداث تنتظر وصفها كبداية لظهوره، بغية التعبير عن المضامين الفكرية والثقافية لشتي الشعوب، فكثرت الأطروحات والآراء المنصبة حوله كخصيصة هامة لتتبع جزئيات العمل الإبداعي القديم منه والحديث، وهو ما سنحاول تبيينه.

1. الدلالة اللغوية:

لمصطلح السرد مفاهيم عديدة تنطلق من أصله اللغوي، فنجد في لسان العرب بمعنى التتابع إذ يقول ابن منظور: « سرد: السرد في اللغة: مقدمة لشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسرد: المتتابع. »⁽¹⁾

ليكتسب السرد في الحقل المعجمي دلالات: الاتساق والتتابع حسن السياق. فالسرد وفق ما جاء به ابن منظور يتمحور حول القدرة على النظم والترتيب في انسجام، ولا يقتصر الأمر على السرد المكتوب بل الشفهي منه كذلك.

وقد جاء في معجم مقاييس اللغة: « السنين والراء والذال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق. قال الله جل جلاله في شأن داود عليه السلام: ؟ وقدر في السرد ؟ قالوا: معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا، ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على تقدير. »⁽²⁾

لتتفق المعاجم العربية على أن السرد يعني بحسن سبك الكلام والتتابع المتسق للكلمات حيث ينسجم اللفظ ومعناه، على الصعيدين الشفهي والكتابي، ومن ذلك قول الزمخشري: « سرد النعل وغيرها، خرزها (...) وثقب الجلد بالمسرد والسراد وهو الإشفى الذي في طرفه خرق، وسرد الدرع إذا شك طرفي كل حلقتين وسمرهما، ودرع مسرودة ولبوس مسرد، ونجوم سرد: متتابعة. »⁽³⁾

وعليه، فالسرد - على تعدد مفاهيمه - يعني بالتتابع والاتساق والنسج، وهو ما أولته الدراسات السيميائية الحديثة كبير اهتمامها وهذا في اعتبارها كل خطاب سردي نسيجا محكم العناصر، قابلا للتشريح

(1): ابن منظور، لسان العرب، ص 1987.

(2): ابن فارس، مقاييس اللغة، ص 157.

(3): الزمخشري، أساس البلاغة، ص 449.

والتجزئة عبر مكونات أساسية تشكل دعامة الرئيسة كالأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان، الراوي... وبين هذا وذاك منطلقات إبستمولوجية ناتجة عن التابع المنطقي والسببي للأحداث بعضها إثر بعض. واتجاه باقي العناصر وفق منحى دائري يقود كل منها إلى الآخر وهذا بهدف الكشف عن درجات الحضور الفني داخل العمل الإبداعي في تحديد السمات اللسانية التي تشكل ذاك البعد الإستيطمي الرابط بين الخارج والداخل أو بين الشكل والمضمون، بداية بالعنوان إلى آخر فونيم... على اعتبار أن الخطاب السردى نسيج متكامل من سلسلة عناصر مكثفة الدلالة سواء أكانت حاضرة فيه أم مخفية في أحد تشكيلاته الأسلوبية. ولا يختلف معنى السرد في حقله المعجمي العربي عما جاءت به المعاجم الفرنسية في أن فعل *narrer* أو *raconter* يقابل فعل "قص" أو "حكى". ومنه « مصطلح *narration* الدال على فعل القص ذاته (*fait de raconter*) أو بمعنى آخر هو فعل إنتاج قصة (*fait de produire un récit*) لذا فإن السرد يقابل القصة. (la narration s'oppose donc au récit)» (1)

2. الدلالة الاصطلاحية:

السرد مصطلح مثير للجدل؛ لما شهد من اختلافات وفروقات في طرح رؤى ونظريات تصب حوله كمفهوم له مجالات عدة، سواء في المدونة النقدية العربية أم في نظيرتها الغربية. ويدل السرد في مجمل ما سيق عنه، على فعل يقوم به الراوي المنتج لسلسلة أحداث ضمتها قصة ما سواء على الصعيد الخيالي أم الواقعي (الحقيقي) وهذا وفق أطر إبستمولوجية محيطية به. « فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة، وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقها من كلام الأول.» (2)

ومن ثم، فالسرد أو القص عملية إنتاج تقوم بين حدي الحكى: الراوي والمروي له وما بينهما من رسائل تواصلية تحل شفرات الأنساق اللغوية تبعا لشروط علمية تبقى رهينة العمل الإبداعي من خلال علاقات مبثوثة داخله وعلى صلة بما كان خارجه، بداية بالتشكيل الأيقوني والعتبات ونهاية بما تعالق والنص من سنن لسانية وغير لسانية تخرجه من نطاق التجريد إلى آخر أكثر مرونة وأدبية على اختلاف الأجناس إذ إن « أنواع السرد

(1): Michel Jarety avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Bouter et d'autres, *lexique des termes littéraires*, 3^{ème} édition, composition réalisée par nord compo, librairie générale française, paris, 2004, p 283.

(2): لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 105.

في العالم لا حصر لها (...) فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة كانت أم متحركة (...) والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية (Légende) وفي الحكاية على لسان الحيوانات وفي الخرافة وفي الأقصوصة (...) وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات. (1)

إذ لا يقف السرد عند النصوص الأدبية فحسب، إنما يتعداها إلى ما سواها من أعمال فنية كاللوحات والأفلام والصور؛ فهو بمثابة ترجمة للغة الإبداع وما تضمنته من درجات حضور للسمات الفنية فيها. وهو ما يؤكد سعيد يقطين في قوله إن « السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان. » (2)

فالسرد - إذن - قائم في كل الخطابات على اختلافها، وهو ك تقنية يتخذ من كافة الأنظمة وسيلة تواصلية سواء كانت لسانية أم غير لسانية، ليبقى السرد « قطعة من الحياة فهو عادة ما يحكي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها في الواقع المعيش. » (3)

وبهذا يتميز السرد بإطار مرجعي خاص، قد ينغلق أو يفتح تبعا للعلاقة الدائرية التي تربطه بالأنساق الحياتية كمرآة قد تعكس شيئا من الواقع لكن بصورة مختلفة، باعتباره القاعدة التي يقف عليها بأبعاد متباينة تفضي إلى تبني نص النص كميّار منحرف نوعا ما عن واقعية الحياة وحرفيتها. « فالسرد ليس لغة تحكي فقط، بل إنه تمثيل غير آلي للواقع محملا بدلالة الإدانة ويعود النص في نهايته إلى النقطة نفسها التي انطلق منها وكأنه نص دائري. » (4)

إذ إن السرد وفق ما سبق حوله كان بمثابة رد فعل إيديولوجي وهذا تأسيسا على أنه ثمة نصوص أدبية أعادت صياغة العملية الإنتاجية للواقع فقولته تبعا للغة توصيلية ذات ميزات أدبية وهو ما يعرف بالسرد الأدبي، فقدمت شلوميت رمون كنعان تمييزا بينه وباقي الأشكال السردية بقولها: « بادئ ذي بدء يوحى

(1): رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 09.

(2): سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 19.

(3): أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 34.

(4): حسن محمد النعيمي، غواية السرد: قراءة في المقامة البغدادية للحري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع: 19/73، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 2001، ص 109.

مصطلح السرد (أ) إلى عملية تواصل تتضمن قصا كرسالة مرسل من مرسل إلى متلق. و(ب) إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة. (1)

فالسرد الأدبي وسيلة أنطولوجية - إن صح التعبير - تهدف إلى الربط بين المرسل والمتلقي عبر الرسالة كإجراء معرفي يكون قصا، وهو ما يميزه عن غيره في اهتمامه بتتبع خصائص وتقنيات الخطاب الأدبي.

3. إشكالية اشتغال السرد:

إذا ما حاولنا استقراء السرد كخصيصة تقوم عليها القصة بمفهومه الحديث فسنلجئ إلى علم السرد (Narratology) الذي يعني بدراسة مضامين القص واستخراج الأسس التي يقوم عليها من أنساق تنظم سير عملية إنتاجه وتلقيه كفرع من فروع الشكلائية البنوية، كما في أعمال كلود ليفي شتراوس، تزيطان تودوروف *Todorov* وجيرار جنيت *Gérard Genette* ... حيث انصب عملهم على تبيان « أنساق تركيب المتن الحكائي وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة. » (2)

فالسرد طريقة ماثرة، ينتقيها القاص لعرض أحداث قصته على المتلقي، وفي هذا ميز بوريس توماشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بقوله: « إننا نسمي متنا حكايا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل (...) وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل الحكائي كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا. » (3)

وما نستشفه من هذا التقدم أن الحكاية تلتخص في كونها نسقا هرميا للأحداث، في منأى عن طريقة صياغتها من طرف مبدعها سواء بالإضافة عليها أم بتلخيص جزئياتها، إذ إن أقطاب الشكلائية الروسية كان لهم كبير الأثر وعديد الجهود التأسيسية للدراسات السردية المتوجهة بأعمال تطبيقية بعد أن كانت مجرد إنجازات نظرية فنلجئهم في انحراف عن التقاليد النقدية التي تنحو إلى تفسير النص بالتركيز على المضمون وربطه بعوامل خارجية مؤثرة في سيرورته.

كما نجد فلاديمير بروب *Vladimir Propp* الذي شكل انعطافة قوية في مجال الدراسات السردية من خلال كتابه " مورفولوجيا الحكاية " (*Morphologie du conte*) والذي ركز فيه على مفهوم الوظيفة (*Fonction*) واستنتج من دراسته جملة من القصص أن الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال)

(1): شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 10، 11.

(2): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط3، 1997، ص 29.

(3): م.ن، ص 29.

التي يقوم بها الأبطال، فيقول: « شخصيات القصص مهما تباينت تقوم غالبا بنفس الأفعال فأما الأداة التي يتم بها إنجاز وظيفة ما فهي التي يمكن أن تتغير، إنها إذا قيمة متغيرة (...) ولكن الوظيفة بحد ذاتها قيمة ثابتة. ومعرفة ما تقوم به الشخصيات هو السؤال الوحيد المهم في دراسة القصة أما من يقوم بالشيء وكيف يقوم به فإنها أسئلة لا تطرح إلا بشكل ثانوي.»⁽¹⁾

وبهذا اعتبر بروب الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد، أي اعتبار أن ما تقوم به الشخصيات أهم من هويتها وصفاتها، وهو ما ورد عند نيكول إيفيريرت (Nicole Evereart) في كتابها "سيمولوجيا السرد" حيث إنه « بعقد مقارنة بين القصص الفولكلورية الروسية لاحظ بروب أن ما يتغير هو أسماء الشخصيات وأن الذي لا يتغير هو أفعالها ووظائفها.»⁽²⁾

وبالتالي فإن الوقوف عند نموذج بروب والاستعانة بتبولوجيته ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد وتشريح ميكانيزماته المختلفة، فنجد النقد المعاصر وبخاصة الفرنسي منه قد ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي فرأى أن « مناقشات بروب في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد.»⁽³⁾

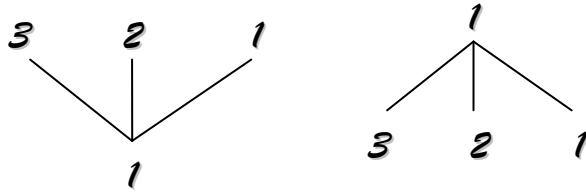
وهو ما كان له الأثر الكبير لدى المشتغلين بالسرد بتجاوز وتطوير منهج فلاديمير بروب، وكان كنتيجة له الانتقال من دراسة بنية الحكاية إلى الرواية، على الرغم من التباين الموجود بين كلا الجنسين، فأضحى السرد صلة وصل بين كافة الأجناس الأدبية؛ لما تعرض له من تغيرات عديدة نتيجة دخول تيارات فكرية ونقدية جديدة، كما هو الحال وألجيرداس جوليان غريماس (A.J Greimas) الذي قلص من عدد الوظائف التي حددها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة إلى ست وظائف وسمها بالنموذج العاملي وهي: المرسل/ المرسل إليه/ الذات/ الموضوع/ المساعد/ المعارض.

إذ انتقل غريماس من المستوى التركيبي للسرد إلى آخر دلالي، معتمدا في ذلك مفهوم الدور (le rôle) كبديل لمفهوم الشخصية عن طريق ما يعرف لديه بالعامل (actant) ذي الدور العاملي (rôle actant) والممثل (acteur) بدوره الثيمي (rôle thématique) حيث أوجد غريماس علاقة مزدوجة بينهما كما هو واضح في الترسيم الآتية:

(1): فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار شرع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 37.

(2): Nicole Evereart, Semiotique du récit, Edition de Boeck, Université Bruxelles, p 37.

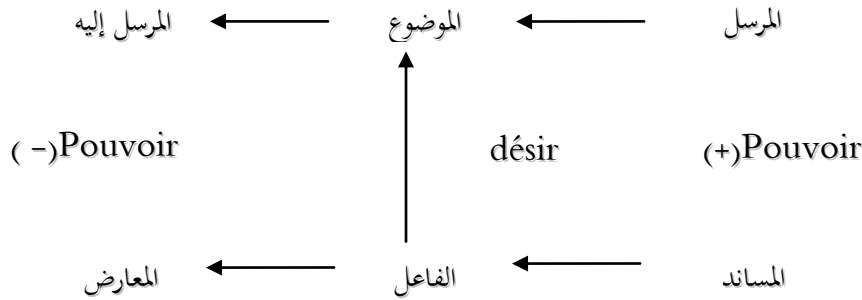
(3): والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998، ص 118.



« بحيث إذا كان فاعل ما (1) يمكن أن يتجلى في الخطاب عن طريق عدة ممثلين (1، 2، 3) فإن العكس صحيح فممثّل واحد (1) يمكنه أن يجسد عدة فواعل (1، 2، 3)»⁽¹⁾ وهذا حسب الأدوار المسندة إليها. وبالتالي فالشخصية كمقولة سردية لدى غريماس يمكن أن تكون مجرد دور في النص بغض النظر عن من يقوم به سواء أكانت أفرادا أم أفكارا.

كما يعتبر غريماس الجملة مقصودا صغيرا وبوسعنا أن نجد فيه كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة، حيث يوجد ثنائيان وأربعة حدود. أما الثنائي الأول فهو:

ويربط بينهما
الفاعل (sujet) ← الموضوع (objet) التقابل (opposition) على
مستوى الرغبة (désir) أو التحري (quete)، ففي كل قصة ثمة من يرغب في شخص أو يبحث عنه. في حين أن الثنائي الثاني يتمثل في المساند (adjuvant) والمعارض (opposant) ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات (les épreuves) وهذا في مساعدة الفاعل أو معارضته. لتكون الترسيم كالآتي: (2)



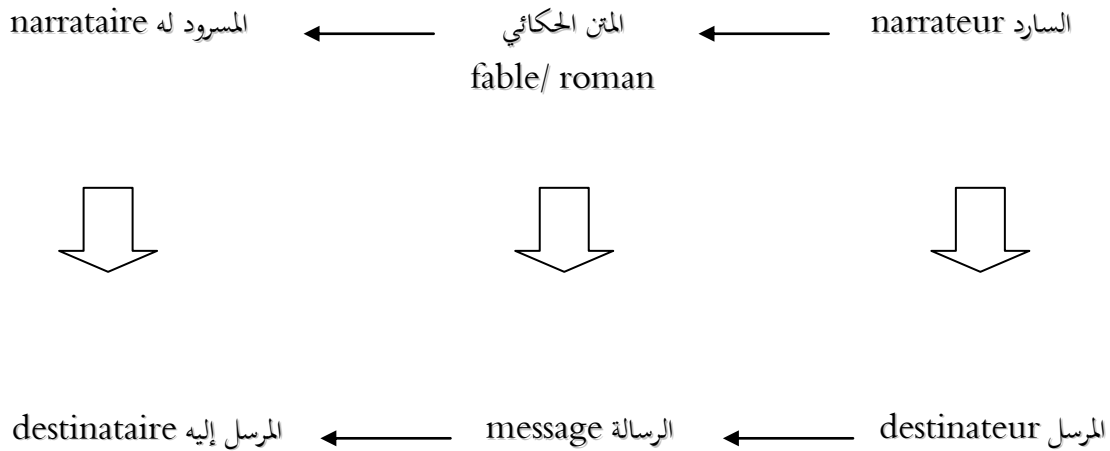
(1): أ. ج. غريماس، كورتيس، د. باط، الكشف عن المعنى في النص السردية: النظرية السيميائية السردية، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 24، 25.

(2): ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردية وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص 99، 100.

وفي ضوء هذا التلاحم الإستمولوجي المتبادل بين النقاد، يبقى السرد ركنا أساسيا من أركان أية نظرية في المعرفة بين حدي الذاكرة والاستشراق وما بينهما من أبعاد تأويلية يخلقها المتلقي، كيف لا والسرد « يحتل منزلة أنطولوجية يتحول بمقتضاها إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم وبالنص السردى مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة ينطوي على أفقين: أفق التجربة وهو أفق يتجه نحو الماضي ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردى بمقتضى تقاليد النوع نفسه أحلامه وتصوراته ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها. »⁽¹⁾

4. أركان السرد:

يشكل العمل السردى نقطة تحول مفصلية كرسالة لها فاعلية الرهان التواصلية القائمة بين السارد والمسروود له كطرفين في العملية التواصلية واللذين يقابلان مصطلحي: المرسل والمرسل إليه، فنجدهما في منحنى تواصلية واحد ذي آليات اشتغال سردية متعددة.



(1): بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، تحرير: ديفيد وود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 31.

أ. السارد: narrateur

احتل السارد كتقنية، مكانة بارزة في النقد الحديث كمقدم للمادة الحكائية، هذا بإرجاعه إلى ثنائية الشكل والموقع في تحديده لطبيعة السرد ككل؛ إذ نلفيه بمثابة قناع يستتر خلفه المبدع في عرضه للأحداث من زوايا نظر متباينة، فاضطلع بدور هام في السرد « كشخصية تخيلية متحولة من طرف المؤلف. »⁽¹⁾ وتأسيسا على هذا يمثل السارد هوية الصوت التخيلي بين التعددية والتمايز من وجهة نظر خاصة به تكون كرد فعل عما يخلقه من علاقات ووظائف داخل النص السردى، ما يبين أن السارد « مقولة رئيسية في الخطاب الروائي الحديث وصورته المتعددة والمتنوعة يمكن أن تحدد المراحل الكبرى التي مرت بها الرواية العربية الحديثة، فليس السارد مجرد واسطة محايدة وقارة بين المؤلف والقارئ بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمته. »⁽²⁾

ووسط هذه العلاقات المتواشجة التي تربط بين العمل السردى وسائر عناصره، يستتر السارد وراء ما يخفيه النص من مضامين، ليكون بمثابة فكرة أو موقف أو وظيفة إيهامية يسعى الكاتب بموجبها إلى الخروج نحو أنظمة لغوية تعيد إنتاج صوته عبر الالتحام بصوت آخر داخل النسيج الحكائي، وبالتالي يخلق مسافة بينه وبين الشخص من خلال السارد كوسيلة مبطنة. فهو « الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجعلها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد. »⁽³⁾

فيحتل بذلك دور الفاعل في سير عملية التواصل السردى - إن جاز التعبير - وهذا بتجسيده لجملة المبادئ المنتجة للأحكام التقويمية، بالإضافة إلى تحديده لخطية السرد وزمنيته وحوارية شخوصه أو بتبنيه أنساق الصمت والاختباء وراء الأفكار المبتوثة من طرفه.

ليكون السارد بمثابة واسطة تربط بين المتلقي والمادة الحكائية، كيف لا « وهناك دائما حكاة في الحكاية على الأقل، وبمعنى أن أي تلفظ أو تسجيل للتلفظ يقتضي شخصا يتلفظه. »⁽⁴⁾

(1): wolfgang kayser, qui raconte le roman, in poétique du récit, seuil, paris, 1977, p 72.

(2): محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 09.

(3): تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 56.

(4): شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة، ص 132.

ما يجعل المستقبل يتساءل عن هوية السارد داخل المتن السردى، أهو شخص حقيقي؟ أهو الكاتب عينه أم مجرد انعكاس له؟

ثمة فرق بين السارد والكاتب، فلكل منهما شخصيته المستقلة بين وهمية وواقعية، فللسارد دور تخيلي يخلقه مبدع النص، وهو وسيلة تأسيسية لتمرير الخطاب الإيديولوجي الخاص بالكاتب، حتى إن ولفغانغ كايزر (Wolfgang Kayser) يلح على وجود ذاك التباين بينهما في قوله: « في فن الحكى لا يمكن أن يكون

السارد هو المؤلف ذاته، سواء أكان معرفا أم لا، ولكنه مجرد دور مبتكر من طرف المؤلف. »⁽¹⁾ وبالتالي فالسارد مقولة تخيلية يتدعها الكاتب بغية تطبيق فلسفة الحضور في العمل الأدبي دون الاختفاء، كما قد يحدث وأن يتطابق السارد والكاتب في الحكى بصورة نسبية فيما يعرف بالسيرة الذاتية. وبهذا يمكن القول إن السارد تشكل صورته وفق أطر إيديولوجية عديدة وتأخذ منحى منفتح العلاقات، بينه وبين كافة الشخصيات الحكائية وكذا بينه وبين الكاتب، وما يقتضيه السرد من إجراءات إستراتيجية مختلفة والتي تتجلى نصيا من خلال قبوله كل الاستراتيجيات والوظائف التي يقوم عليها السارد داخل النص.

ب. المسرود له: le narrataire

يعد المسرود له الجانب المقابل للسارد كعنصر مهم في العلاقة التواصلية القائمة بين الأنا كبات والأنت كمتلق للنص السردى، الذي ينتجه السارد ليعيد المسرود له إنتاجه مجددا من زاوية رؤية خاصة به، إذ يقول جيرار جنيت في هذا الصدد: « لا بد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغير إلى حد بعيد. المسرود له مثله كمثل السارد هو أحد عناصر الوضع السردى ويقع بالضرورة على المستوى القصصى نفسه أي أنه لا يلتبس قبلها بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالمؤلف. »⁽²⁾

ما يقوى من العلاقة المتواجدة بين السارد والمسرود له، في حضورها الجدلي والتكاملي في الآن ذاته؛ فلا سارد دون مسرود له والعكس صحيح، هذا لأن « المروي عليه - في أي عمل روائي - عنصر من العناصر الداخلية في القص شأنه في ذلك شأن الراوي. »⁽³⁾

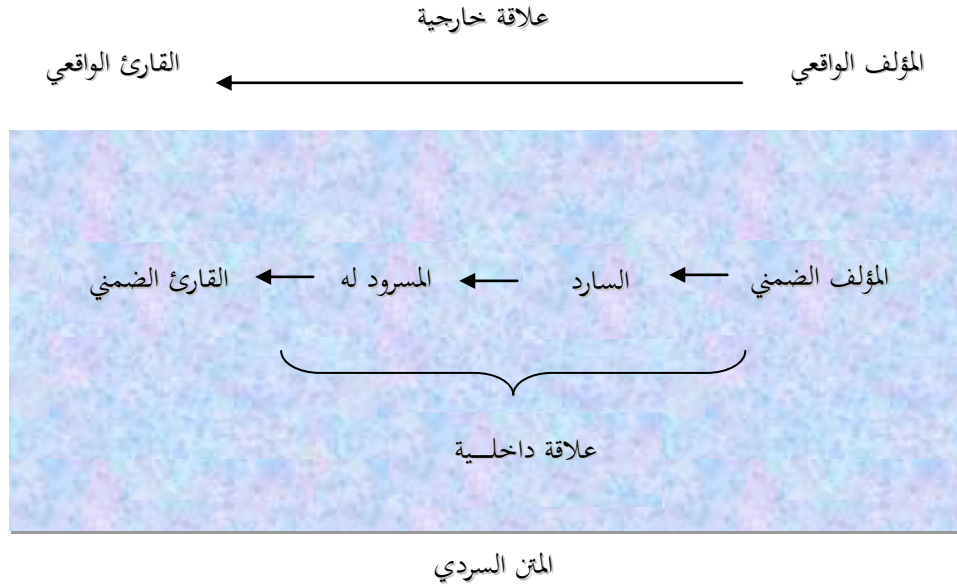
إلا أن هذا يقود إلى بروز الالتباس بينه كعنصر داخلي في السرد وبين القارئ. إلا أنه وعلى الرغم من وجود هذا الخلط تبقى لكل منهما فرادته وخصوصيته داخل النص، فالمسرود له كائن تخيلي ينطلق من داخل

(1): wolfgang kayser, qui raconte le roman, p 71.

(2): جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 267، 268.

(3): السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص 167.

النص ولا وجود له خارجه، في حين أن للقارئ حضوره الواقعي الملموس خارج المتن السردى، وبالتالي يتولى المسرود له دور الوسيط بين المؤلف الحقيقي وبين القارئ الحقيقي.



ليبقى كل من السارد والمسرود له مجرد شخصيتين متخيلتين، وتكون عملية تشكيلهما تبعاً لمتطلبات النص السردى، ومع وجود كل الفروقات بين السارد والمؤلف، المسرود له والقارئ، إلا أن لهما سلطة تفرضها العملية السردية ككل من خلال إنتاج وقولية عملية التلقي وفق ما تقتضيه طبيعة الرؤية السردية والتي تحدد فعلي الكتابة والتأويل.

الباب الأول: شعرية السرد في روايات

عز الدين جلاوي

الفصل الأول: شعرية العبارات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

أولاً: شعرية العبارات في روايات عز الدين جلاوي.

1. العنوان.

2. الغلاف.

3. الإهداء.

ثانياً: شعرية الشخصيات في روايات عز الدين جلاوي.

• سراق الحلم والفجيرة: الرغبة والرغبة المعاكسة.

• المكون السرد في رواية راس المحنة.

• حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

الفصل الثاني: شعرية المكان، الزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي.

أولاً: شعرية المكان في روايات عز الدين جلاوي.

1. سراق الحلم والفجيرة.

2. العشق المقدنس.

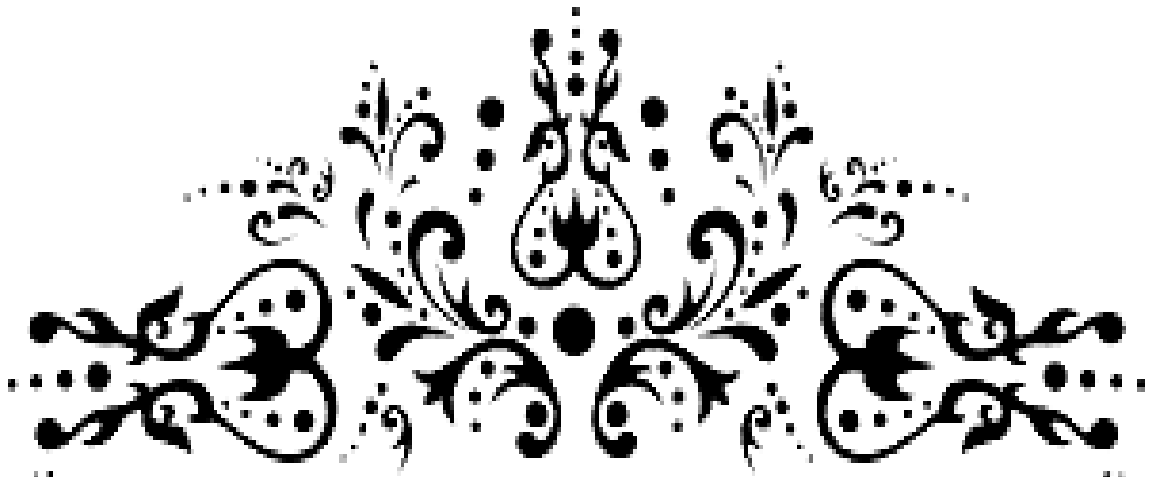
ثانياً: شعرية الزمان في روايات عز الدين جلاوي.

1. الاسترجاع في رواية الرماد الذي غسل الماء.

2. الاستباق في رواية الفراشات والغيلان.

ثالثاً: شعرية التناص في روايات عز الدين جلاوي.

نتائج الباب الأول.

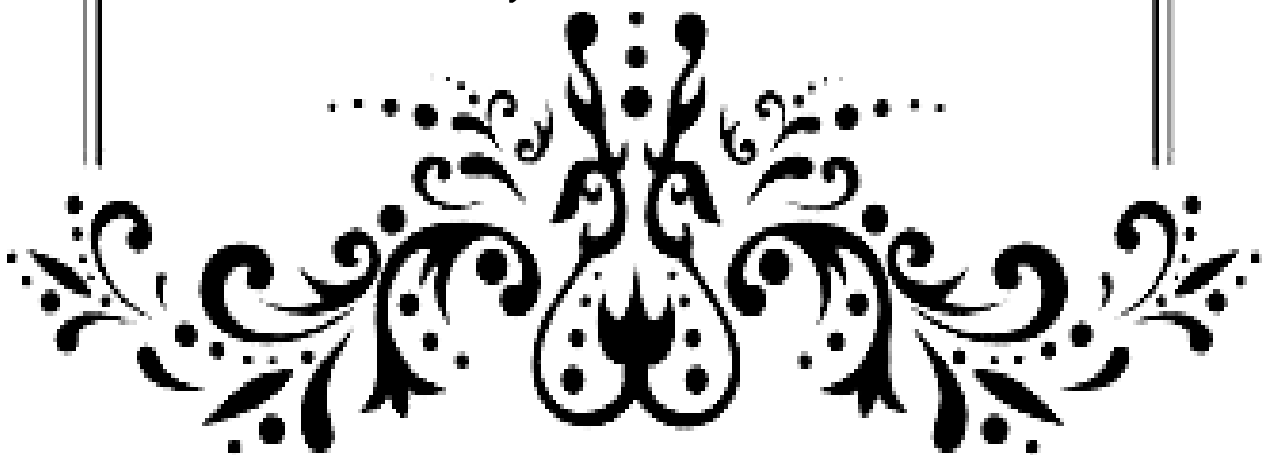


الفصل الأول:

شعرية العبارات والشخصيات

في روايات عز الدين

جلالجي



أولاً: هجرية العتبات والمتلقي:

تعد العتبات النصية من أهم وأبرز الإجراءات الفنية التي قد تعترض سبيل المتلقي والمؤلف في آن، كنص جرى يؤسس لسؤال البدء ولتبني أنساق التعددية كنوع من المفارقة الرمزية في التفاعل النصي الذي يفضي إلى إقحام مفاتيح إيديولوجية جديدة تهدف إلى مراودة المنظومات المعرفية المسكوت عنها داخل النص، إذ « تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها. » (1)

فالنص الموازي (*le paratexte*) يفتح على دلالات تستفز المتلقي في محاورته للنصوص وإيجاد قنوات تربط بينها، باستجلاء إستراتيجيات تقوم على مكاشفة ما يخفيه النص من تمظهرات إبستمولوجية تنتقل به من الداخل إلى الخارج، هذا على اعتبار أن المتن السردي في تفاعل دائم مع ما أضمر بأنساق المناص « فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية (...) فالمناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة. » (2)

وعليه لا يمكن مساءلة شفرات النص بمعزل عن عتباته، كما لا يمكن فك أنظمة العتبات بمنأى عن النص، فبينهما علاقة جدلية متباينة، طرفاها: الكتابة ← القراءة
ليكون الهدف منها تحديد مسار العملية التواصلية والإبداعية، كترجمة للمضامين الداخلية التي تستعصي وحركة انتظام دلالاتها داخل النص، وفي هذا نجاعة تداولية لوصل المتن الإبداعي بمتلقيه.
مما يعني أن العتبات بانصهارها مع النص تخلق بعدا تأويليا جديدا يمثل نقطة لقاء إستراتيجية تربط بينهما، ذلك أن المناص كينونة النص وهويته التي تختصر المسافات الإبداعية في أسطر.

1. العنوان:

العنوان كواقعة لغوية، تخضع النص لمبدأ التعددية والانشطار، كعنصر بارز من عناصر النص الموازي باعتباره نسقا يترجم فلسفة الغياب بدلالات الحضور، لكن لم العنوان ؟ وما الوقع الفني الذي يضيفه على العمل الإبداعي؟ أيلجأ الكاتب في اختياره إلى إجراءات علمية ؟ أم أنه رهين أفكار اختزنتها الذاكرة البعيدة؟

(1): عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 16.

(2): عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

للعنوان سلطة تحدد جغرافية النص عبر استنطاقه للوظيفة الإغرائية التي تمهد الطريق للوصول إلى بؤرة المتن الحكائي، ونستطيع القول إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة تختزل كل النسيج النصي، لأنه نظام دلالي مشحون بالعلامات، فهو « بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، إن العنوان يحيل على مرجعية النص ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته. »⁽¹⁾

ليحتل العنوان بذلك موقع الصدارة، لما يحمل من أبعاد أيديولوجية مضیئة للجوانب التي يخفيها النص فهو لحظة وقف إشارية تقبل عدة فرضيات وتأويلات مستغزة للمتلقي، في محاولته فك شفرات البوح الدلالية وطريقته المعتمدة في وصل الفجوات بالعلامات الإنتاجية المقنعة من قبله إذ « أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان. »⁽²⁾

فالعنوان - إذن - يقوم بدور الوسيط بين القارئ والنص، من حيث عده حامل أوجه ودالا رمزيا يختصر النص وما فيه من تيمات مفتاحية، فيحمل شحنات استغرافية عديدة تتلاعب بفكر المتلقي، وهو ما يرمي إليه نور الدين صدوق في قوله: « ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدھا. »⁽³⁾ وهذا لا يكون إلا بزححة النص عن منطق الفيزيائي المألوف، أين يحتمي العنوان بالأنظمة التشفيرية المتعددة المخارج بغية الوصول إلى نص آخر يختزل المتن الرئيس، لكن ما الذي يعطي العنوان شعرية؟ وكيف يحقق سمة التكثيف لجذب المتلقي؟

يرى أومبرتو إيكو في هذا الصدد أن « العنوان (...) هو أحد المفاتيح التأويلية فنحن لا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي تشير إليها عناوين مثل " الحرب والسلام " الأحمر والأسود"، إن أكثر العناوين إثارة لاحترام القارئ هي تلك التي يتم تكثيفها في اسم دال على البطل " دافيد كوبرفيلد" أو "روبنسون كروزو". »⁽⁴⁾

لكن أيّني ذلك أن المصاحبات النصية الأخرى (العناوين) لا تكثيف فيها؟

(1): عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، دط، 2002، ص 09.

(2): م.ن، ص 10.

(3): نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ص 71.

(4): أومبرتو إيكو، حاشية على اسم الوردة: آليات الكتابة، تر: سعيد بركراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 12، 11.

عادة ما ينبنى النص بأكمله على العنوان، فهو المصدر الذي يجذب أو يبعد المستقبل، لأن المناص يقوم على إستراتيجيات بنائية ذات أطر دلالية يسعى الكاتب لإبرازها « من هنا يغدو العنوان موقع التلاقي بين الكتاب واللا كتاب بالمفهوم المتداول والمتعارف عليه بصفته عتبة ممهدة لولوج عوالم النص وخطوة مطمئنة للقارئ يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النص وخارجه. »⁽¹⁾

فالعنوان إذن لحظة تعارف أولى بين النص والمتلقي، النص كمادة غائبة تفصح عنها ذات المتلقي المتطلعة، لينكشف المجهول بالتدرج بفضل المناص بصفته طرحا إشكاليا يجيب عنه العمل الإبداعي، وهو ما يرمي إليه ليو هوك (LEO HOEK) في تعريفه للعنوان من أنه « مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي قد تكون في الجزء العلوي من النص من أجل تعيين الدلالة على المضمون العام وجذب الجمهور. »⁽²⁾

وبهذا يتيح العنوان فرصة تجاوز المنظومات السائدة لدى المتلقي وإعمال الفكر من أجل الانفتاح على آفاق تأويلية أكثر عمقا، خاصة وأن العناوين اليوم خطط خطوات جريئة ومعقدة أخرجتها من السياق المباشر إلى آخر رمزي ومنحرف « فلا بد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة تجعله قادرا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص. »⁽³⁾

ومن ثم، فالعنوان شيفرة تتشكل بين حدي العملية الاتصالية: المرسل والمستقبل، ليتحول بموجبها إلى نص ثان وخطاب له سماته الشعرية المنفردة.

وإذا كانت هذه مقارنة نظرية بسيطة للعنوان، فكيف يشتغل نصيا داخل أعمال عز الدين جلاوي الروائية ؟

(1): عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار الناي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 14.

(2): LEO HOEK, la marque du titre, dispositifs, sémiotique d'une pratique textuelle, paris – la haye, mouton, 1981, p 17.

(3): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية: دراسة في ثلاثية خير شلبي (الأمالى لأبي علي حسن: ولد خالي)، تقديم: أحمد إبراهيم الهواري، دار العين للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص 174.

أ. الفراشات والغيلان: بؤرة النص بين الانفتاح والانغلاق:

بالاصطدام مع عنوان " الفراشات والغيلان " تتبدى لنا حالة التشظي فيه كشيفرة اتخذها الروائي بغية إيقاع المتلقي وسط متاهة المسكوت عنه، لم هذا الترتيب ؟ لم لم تكن الغيلان والفراشات بدل الفراشات والغيلان؟

إن هذا العنوان نتاج تفاعل علاماتي يربط بين نواتين متضادتين (الفراشات) و (الغيلان) وما هذا إلا كشف عن مقصدية الروائي في كسره سنن الطبيعة وتجاوز أبعادها الدلالية، فهل كانت البداية بالفراشات تلخص رحلة البداية التي لا نهاية لها ؟

هي أمل جديد، هي تطلع وهروب من الواقع، وكأن الروائي يعيش حالة حنين إلى ماض مسحون في الذاكرة البعيدة، لما تحمله الفراشات من رقة ورهافة حس، فهي كائنات تعيش في النهار، لها حضورها المميز تحت الضوء وما فيه من وضوح، كما تختزل - داخل النص - كافة اللحظات في دال " الحياة " إذ نجد الروائي بصدد محاولة لرسم صورة أخرى أكثر جمالا وإشراقا.

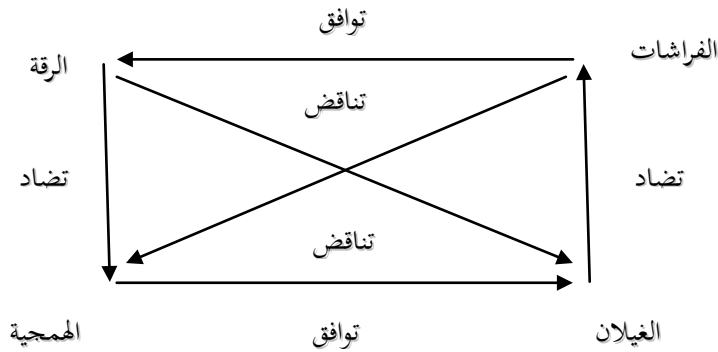
في حين نجد الغيلان، الوحوش الأسطورية تمثل ما يخفيه الظلام من أسرار وغموض؛ فهي كائنات ممسوخة تجسد صورة القتل والهمجية، لتلخص بذلك ما يحمله الموت من سكون يمثل نمطية قسوة التغييب وما ينجر عنه من آلام.

الفراشات ذات تتواجه مع الغيلان بهدف الوصول إلى موضوع قيمة هو البقاء، فلمن الغلبة ؟ بين انغلاق الزمن وانفتاحه تنكشف المضامين المختبئة وراء علامات العنوان، في أن الغيلان تمثل الآخر المعتدي، والذي لم تتحدد معالمه بذهن المتلقي نتيجة الضبابية التي تلفه ككائنات أسطورية تبقى حبيسة الخيال، فكل منا تصوره الخاص عنها، لكن كيف يجدها الروائي ؟ « وتراءت الغيلان ذات أشكال غريبة... آذان طويلة...وعيون كثيرة...مناخير.... وخراطيم...مخالب ذبول... وأشعار...»⁽¹⁾

الفراشات والغيلان، جملة اسمية خالية من الحركة والديناميكية، وهو ما يمتاز به الاسم من سكون وثبات فهي مركب معروف ومجهول في الآن ذاته.

والمتلقي يربطه سياق الرواية بعنوانها، يجده علامة أشبه ما تكون درامية، تتناص والمتن بطريقة تواصلية تفضي إلى اعتبار النص تعليلا لوجود العنوان، الذي يعد اختصارا له وفق علاقة تكاملية رمزية.

(1): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص 26.



ب. سرادق الحلم والفجيرة: تفكك العلامات:

هو العنوان اللغم، المحمل بالدلالات والذي جاء مغتربا بجمعه بين ثنائيتين متضادتين: الحلم والفجيرة أما السرداق فهو في حده المعجمي « كل ما أحاط بالبناء، والجمع سرادقات (...) وهو كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء (...) والسرداق الغبار الساطع (...) وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء. »⁽¹⁾

مما يعني احتجاز الحلم كتيمة مع الفجيرة وفق علامات منكسرة تبحث في أسئلة الهوية والتجنيس. "سرداق الحلم والفجيرة" عنوان مغر، ممزق دلاليا خارج عن حدود المؤلف، أين تتماهى فيه الأبعاد التخيلية والواقع المبهم كمكان إبداعى رتبت أبجديته بطريقة آلية تخفي الكثير، تبعا لثنائية الظاهر / الباطن هذا على اعتباره شيفرة إستيطيقية وجب فكها وحل ما استبطن فيها من جوانب رمزية يهدم معانيها القاموسية وتأسيس أخرى على أنقاضها.

يسعى الروائي في عنوان روايته إلى تبني لغة أخرى تكسر قراءة القراءة بهدف الوصول إلى تأثير إيديولوجي مفخخ، لكن يخضع في ذلك لأنظمة منطقية أم شعرية؟

عنوان الرواية شرح علاماتي يختزل أنساق النص السيميائية، لذا هو قصد ودلالة تتتابع ميكانيزماته بشكل شعري ملفت، فهو عنوان موضوعاتي يختصر الرواية بأكملها بطريقة غير مباشرة، باستثمار مقتضيات الرمز في عدم خضوعه لأحكام عقلية ومنطقية، وعليه فهو في تناس مع النص عن طريق محاولة تبيان أزمة المثقف الجزائري.

(1): ابن منظور، لسان العرب، ص 1988، 1989.

"سرادق الحلم والفجيرة" جاء كرد فعل لرفض الأشكال الكلاسيكية المغلقة، إذ انفتح في مجمله

عما للتجريب من آليات تنبذ المعمار السطحي النمطي، فهو أشبه بآليغوريا قولها المبدع بغية التمرد الفني لتحرير الكلام المؤجل إلى حين استنطاق أحرف الرواية.

وبالربط بين النص والعنوان، يلقي المتلقي أن الأخير كان بمثابة علامة فاصلة عما يخفيه المتن، فهو واقعة كومولوجية - إن صح القول - لما ضم من عوالم مبطنة داخله تكشف عنها الرواية، فالحلم والفجيرة تيمتان تمثالان الضوء في مقابل الظلام، فتتعلق بذلك مع الخير والشر، لتتضوي تحتها الثنائيات الضدية كالجمال/ القبح، السلم/ الخوف، الماضي/ الحاضر، الانفتاح/ الانغلاق، الاعتناق/ الأسر... فالفجيرة بتحديد زمني مرتبطة بتفكك القيم الحميدة وإحلال الفساد مكانها، وهو ما تمثله المدينة المومس مع أبطالها: الغراب، الفران، الثعالب، النسور... أما الحلم فهو الأمل المغترب الذي تحيا لأجله المدينة "ن" حبيبة السارد.

ما يبين أن العنوان يتشاطر غرابة الطرح والرواية، في القفزة النوعية التي أحدثها الكاتب بكسره سلم الأنماط الكتابية المتعارف عليها، فأعطى المتن الحكائي بعدا واقعيا سحرانيا بالاعتماد على تخيل الواقع في تشاكل التصوف والراهن، بل الحلم والفجيرة...

ج. الرماد الذي غسل الماء: انحراف السنن

يحمل عنوان الرواية طاقة إبداعية موجبة، في قدرة الذات الكاتبة على قولبة المفاهيم وإعادة صياغتها تبعا لزاوية نظر خاصة، تتميز بتكثيف الدلالة وحضور الانزياحات داخله كمفارقة محفزة للمتلقي لتحريك شفرات النص وسيرورات التأويل، مما يتيح له فرصة التعرف على النص وتحديد نظرتة للواقع المعيش وفق منظور إستيطقي يخفي ويوحى أكثر مما يوضح، وهكذا تنأى لغة العنوان عن اللغة المباشرة والتقريبية.

"الرماد الذي غسل الماء" رسالة فيها عدول عن نسق الدلالة، ما جعلها مثار مساءلة إبستمولوجية من طرف المتلقي، الذي يلقي نفسه داخل فوضى انكسر فيها سلم الكتابة، وبالتالي تتحول السنن وتحدد عن تموضعاتها الاعتيادية، كيف ذلك؟

إذا بحثنا في التعريف العلمي للماء، سنجد سائلا شفافا، لا لون له، ولا طعم، ولا رائحة، وتتكون جزيئته الواحدة من ذرة أوكسجين وذرتي هيدروجين (H_2O).

لكن إذا ما أسقطنا أهميته على الحياة، ألفيناه سر وجودها لقوله تعالى: **أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ** ﴿٣٠﴾ (الأنبياء/30) إذ تبرز قيمته من خلال استحضاره لثنائية الكينونة / الوجود، فيربط بينهما بكلمة محورية هي "الاستمرارية"

كيف لا وهو « رمز للتطهر، إنه طقس من الطقوس الموعلة في القدم، فقد ظل الإنسان يرى في الماء منبعاً وأصلاً لكل شيء، إنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصور أي شيء خارج الماء. »⁽¹⁾

أما الماء عند غاستون باشلار، فهو استدراج لعوالم ماضية، هو حكاية لها بداية ونهاية، فكأننا به يعكس ما للعالم من مشاعر طفولية تتقاسم الحزن والفرح « فحكاية الماء حكاية بشرية عن ماء يموت، يبدأ حلم اليقظة أحيانا أمام ماء رقراق يدخل بأكمله في انعكاس فسيح ضاح بموسيقى شفافة وينتهي في عمق ماء حزين عاتم. »⁽²⁾

وبهذا نستطيع القول إن الماء معادل موضوعي للحياة.

أما الرماد، وعلى الرغم من أنه مصدر للتلوث عادة، فقد منحه الروائي ما لم يمنحه للماء من حيث اعتباره رمزا للغسيل والتطهر، وهو بذلك ذو قالب لغوي مراوغ في انحرافه عن طبيعته المعروفة، إذ الماء هو من يغسل الرماد لا العكس.

لقد انفتح الرماد في العنوان على مشاهد أدبية تقصي الثبات كحالة بدئية كان عليها، هذا على اعتباره من المخلفات الصلبة لاحتراق المواد العضوية، فنستطيع القول إن الرماد يمثل الموت الكائن، بالرجوع إلى زمن الفعل " غسل " لكن أتنغير الأوضاع تبعاً لحالة الفعل؟ إذن بإمكاننا القول إن المعنى هو الموت الذي غسل الحياة!! بيد أن خلف المعنى معان عدة، حيث تتمركز الدلالات المحيطة بالمناص والتي يفصح عنها النص بحد ذاته خاصة إذا ما ربطناه بمدينة عين الرماد داخل الرواية، فالرماد نتيجة والماء سبب، إلا أن العلاقة بينهما خطها الروائي في فعل " غسل "

العنوان مشحون بالأفكار الإستمولوجية، لما فيه من غموض لازم ذي بنية بلاغية تخدم المعنى التقريري الأول، فنجد في حالة تشير على ما يمكن أن يقال بين الأسطر، بالنظر إلى حده الأول " الرماد " الذي هو انعكاس للسوداوية والقهر والتفكك، وما فيه من صفات الموت والسكون، وفي هذا خاصية أسلوبية تزرع العنوان من بنيتها المغلقة إلى الانفتاح على مساحات شعرية قابلة للتأويل من طرف المتلقي، وبالتالي يصبح « كتاباً بذاته ويقدم نفسه للجمهور فهو يصنع كتابة خاصة عن مواضيع المتلقي... »⁽³⁾

(1): سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2008، ص 244.

(2): غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2007، ص 78.

(3) : Magnison Paul, reading public romanticism, Princeton university press, Amazon France, 1998, library of congress cataloging in publication data, p 05.

إن الرماد في بعده الوجودي، يتموضع من خلال ربطه سواء يقينا أو ظنا بالتجريب كعنصر وظفه الروائي لخرق القوانين المعروفة، والتحريض على أخرى ضمن أنظمة شعرية مغايرة، هكذا يتحول الرماد كرمز للفناء والسكون إلى آخر مختلف مواجه للماء وما فيه من نقاء.

2. الغلاف:

يعد الغلاف أحد المناقصات البارزة، والذي حظي باهتمام كبير كأيقون علاماتي يفصح عن عديد الدلالات والإيحاءات، في محاولة منه تسريع الرصد التأويلي الخاص بالمتلقي، باعتباره رسالة إغرائية تجذب الجمهور، لنستطيع القول إنه علامة مفصلية ذات نشاطات ترميزية أو بمثابة سيميوز - إن جاز القول - يقود إلى تناسل المعاني، وبالتالي « فالغلاف قاعدة ترابط ذات وظيفة تواصلية، لهذا لا بد وأن يولد الفضول لدى القارئ (...) فهو ما يشير شهية الجمهور بتبينه فواعل الكتاب لجعل المتلقي في حالة حساسية تجاه نوعية النص. » (1)

فالغلاف يمكن عده أركيولوجيا للنص في بحثه عن المعاني الضائعة داخل المتن، إذ إن يحمل الدلالات التي يختزنها الغلاف من حيث هو رسالة بصرية لا يمكن اعتبارها وليدة مستويات تضمينية ومعان ثابتة وساكنة في شكل معين دون الآخر، إنما هي ذات أبعاد ومسارات أنثروبولوجية وإنسانية بالدرجة الأولى، وهو ما يجعل المتلقي في تساؤل عن الغرض الإستمولوجي الذي يحققه الغلاف، فما العلاقة بينه وبين النص؟ يمكن عده نصا آخر مواز للمتن؟ وما علاقة الوحدات الغرافيكية التي تدخل في معماريته بالعنوان والنص في الآن ذاته؟ وتبعا لحركة الأسئلة المنصبة حول ماهية الغلاف عبر مقارنة ما هو لساني بما هو أيقوني، تتولد الإجابة عن طريق تبني أنساق معرفية داخل نسيج النص الثاني: المتن/ القراءة، لتتحول العملية التواصلية من ثنائية النص/ الروائي إلى: النص/ المتلقي، وهذا تبعا لدراسة المعاني الخفية الخاصة بكل نظام علاماتي داخله، لأن الغلاف في النظرية السيميائية يشتغل بوصفه « لوحة (Tableau) ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص المتن بطابعها الدلالي الأيقوني، وتنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها تعمل على ترسيخ (Ancrage) المتن النصي بأكمله، وتبرز كيف يأتي المعنى إليه. » (2)

(1) : David Blaise, Ossene Abessolo, le style romanesque de Sony Labou Tansi : le cri et l'écrit, thèse de doctorat nouveau régime, université de bourgogne, dijon, juin, 2011, p82.

(2): عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي: " اللص والكلاب" و " ذات" رؤية جديدة، مجلة كتاب الرافد، ع 059، ديسمبر 2013، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص 20.

فالعلاف إذن تجسيد لما تحمله اللغة البصرية من أيقونات، فهو أشبه ما يكون بمتتالية تسعى لتحريك شفرات التأويل، عبر توليد أنظمة دلالية قابلة للحركة من لغة لسانية إلى أخرى مرئية لا لغوية، تنتظم فيها إجراءات شكلية تدمج بين اللفظي والبصري من أجل بناء صرح دلالي عام.

في علاقة النص بالعلاف، يتساءل المتلقي عما يحيط بالعمل الإبداعي من معان، وفي هذا ارتباط بحقيقة التدليل عينه؛ على اعتبار أن النص يمثل تدلالا (*sémiosis*) في الوصول إلى السيرورة التي يسعى الماثول فيها إلى الإحالة على الموضوع، انطلاقا من المؤول. وبالتالي « تنتظم العلاف مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية (*iconiques*) والتشكيلية (*plastiques*) والعلامات اللسانية (*linguistiques*)... »⁽¹⁾

العلاف كالعنوان، يفصح عن هوية العمل الإبداعي، ومنه فهو ترداد بلاغي وإبلاغي في الوقت ذاته، لما له من وظائف إغرائية تجذب المتلقي، عبر لقطات مشهدة مفاجئة له، لكن بلغة الصمت كنوع من الاستباق الرمزي، في محاولة منها بسط سلطة التأويل، وتكثيف الدلالة وتسريع حركة المقروئية لذلك الخطاب المضغوط المختصر.

أ. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: عنوان العلاف أم غلاف العنوان ؟

يقال إن الرسم كتابة بالألوان، خاصة بالنظر لما تبوأته الصورة - اليوم - من مكانة بارزة مع جيل كتاب الرواية الجديدة والرواية ما بعد الحداثية، باعتبارها ضرورة إستيطيقية ونقدية ملحة، لذا نستطيع القول إنها أضحت بمثابة لوحة تتناص والمتن في محاولة منها لتسترعي انتباه الرائي (المتلقي) بالدرجة الأولى، فقد « كانت الصورة - سابقا - توضح النص، أما اليوم فإن النص هو من يضاف إلى الصورة. »⁽²⁾

وعليه، زادت قيمة الصورة واتسع نطاقها، خاصة إذا ما انفتحت على علامات ترميزية تختزل النص، وفي اللحظة ذاتها تفتح من أثر التلقي، كما هو الحال ورواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، " فهل كانت تجسيدا لعنوان العلاف؟ أم أنها غلاف للعنوان؟ أم هل كانت استقطابا لتأويلات المتن الروائي؟

يمثل غلاف الرواية فاتحة نصية أيقونية ذات رهانات معرفية ودلالية عدة، لما يتسم به من إجراءات قرائية تمكن المتلقي من رصد تيمات وتسنين لغته، خاصة وأن خطاب الصورة (في الرواية المنتقاة) له أحقية ممارسة لعبة الغواية على الجمهور والقدرة على فتح ما كان مغلقا.

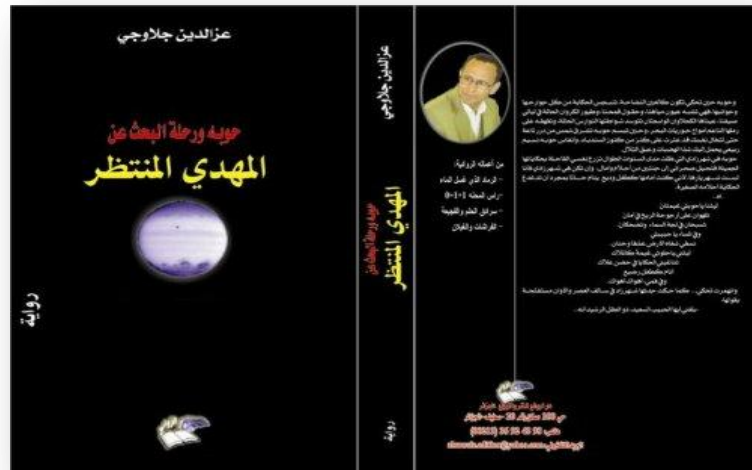
إذا ما بحثنا في المؤول المباشر لغلاف الرواية، فسنلغي اسم الكاتب في أعلى اللوحة باللون الأبيض وبخط صغير ويقع تحته مباشرة عنوان الرواية، لكنه جاء منفصلا وبلونين مغايرين؛ إذ كتب الشق الأول منه

(1): عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي، ص 21.

(2) : Roland Barthes, Le Message Photographique, in l'obvie et l'obtus, paris, seuil, coll "Tel Quel" 1982, p18/ 19.

الفصل الأول شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

"حوبة ورحلة البحث عن" باللون الأحمر، ويخط أكبر بقليل من اسم الكاتب، أما الشق الثاني " المهدي المنتظر" فقد كان باللون الأصفر ويخط بارز وكبير نسبيا، وفي الوسط صورة لبدر مكمثل، لتكون الخلفية باللون الأسود القاتم، وعلى الجانب الأيسر من العمل الروائي توجد العلامة الأجناسية " رواية"، هذا يربط العلامات بالمعاني التقريرية (*dénotatif*) في صورتها المباشرة، لكن من وجهة نظر مرتبطة بالمؤول الدينامي يجد المتلقي نفسه إزاء استحضر المعاني الإيحائية (*connotatives*) في بحثه عما تخفيه من دلالات، وفي كيفية استدعائه قراءة جديدة، نابعة مما هو متحقق نصيا لكن بصورة مغايرة تنطلق من خلال البحث في المؤول الثاني غير المباشر بهدف طرح متاهات التأويل، وفي هذا الصدد يرى رومان جاكوبسون أنه « من المناسب إعادة تأكيد أن التشابه العالق بين دور قواعد اللغة والشعرية يكمن لدى الرسام. »⁽¹⁾



في الأعلى اسم الكاتب وفي هذا - ربما - بسط لهيمنة الروائي على عمله، على اعتبار أن الاسم حمولة إيديولوجية وإبستمولوجية هامة، لكن لماذا كتب بلون أبيض غير بارز؟ هل للأمر صلة بالمعيار النموذجي للكتابة (*prototype*) ؟ فالكاتب معروف وهو أشهر من أن يكتب بلون بارز أو أن يمنح مساحة غرافيكية أكبر، وله اسم سابق لنصه وضع كتقدمة وكفاتحة نصية لعمله الروائي، وفي اللون الأبيض شفافية وتطلع إذ « استخدم رمزا للطهر والبراءة والتفاؤل والرضا... »⁽²⁾

وتحت اسم الكاتب مباشرة جزء من عنوان الرواية " حوبة ورحلة البحث عن " كتب بلون أحمر بارز، فله استقلالته كميكرونص مكثف بذاته، لكن ثمة ما لم يقل خاصة بالعودة إلى المتن ، والذي يعد إطارا عاما

(1) : Roman Jakobson, *Huit Questions de Poétique*, Editions du seuil, 1977, p135.

(2): أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب الحديث للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1997، ص 205.

أشبه ما يكون من قصص ألف ليلة وليلة إذا ما ربطناه بالحكاية التي ترويها حوبة داخل الرواية « حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة. »⁽¹⁾

ومن الدلالات التي يحيل إليها اللون الأحمر « البهجة والانشرح (...) والألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية والشهوة الجنسية... »⁽²⁾

لكن لظالمنا ارتباط هذا اللون بالمرأة، فهل لحوبة علاقة به؟ وهو ما يؤكد موقعه الطوبوغرافي البارز على الغلاف في حمله تلك الكثافة الدلالية والطاقة العلاماتية بعدم اكتماله نسقيا.

أما الجزء الثاني منه " المهدي المنتظر " فقد كان بلون أصفر وبحجم أكبر، وهذا اللون « مقدس (...) ولا ارتباطه بالشمس والضوء استخدمه قدماء المصريين رمزا لإله الشمس ع. »⁽³⁾

وما يشير الحيرة لدى المتلقي عدم عثوره على المهدي داخل حكاية حوبة، وهو مرتبط بالمعتقدات الإسلامية في ظهوره آخر الزمان لنشر العدل والرخاء، حيث « لا يترك بدعة إلا أزالها، ولا سنة إلا أقامها ويفتح قسطنطينية والصين وجبال الديلم، فيمكث على ذلك سبع سنين مقدار كل سنة عشرون سنة. »⁽⁴⁾

هو إرباك للمتلقي، كشفته الوحدات الجرافيكية للغلاف، ما يقتضي تجاوز القراءة الساكنة إلى الديناميكية خاصة إذا ربطنا اللون بالشمس وفي ظهور المهدي إشارة، إذ لا يخرج « حتى تطلع من الشمس آية. »⁽⁵⁾

وبالبحث عن التشخيص الموضوعاتي المتعلق بالصورة الحقيقية للمهدي داخل الرواية، لا نجد إلا إذا أسقطنا بعضا من أبعاده الفكرية على شخصية " العربي المستأش " فيقول الكاتب: « يا ناس يا ناس، هو سيد الناس، يرفع الباس، ويعلي الرأس، اسمه بالعين يبدأ والنفوس له تهدا، يرفع رأس بلادنا ويعز نفوس ولادنا. »⁽⁶⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 11.

(2): أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 211، 212.

(3): م.ن، ص 163.

(4): أبو العباس أحمد بن محمد بن حجر المكي الهيثمي، القول المختصر في علامات المهدي المنتظر، تح: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 54.

(5): م.ن، ص 57.

(6): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 77.

فقد كان لهذه الشخصية حضور قوي داخل المتن الحكائي في مواقفه الشهمة ونبله ونبذه للظلم، أين فر بحبيته " حمامة " من " القايد عباس " الإقطاعي الظالم وقتله إياه.

في وسط الغلاف صورة لقمر مكتمل (بدر)، وبالرجوع إلى المستوى الدلالي الذي يحظى به القمر فسئلني له أهمية بارزة، باعتباره جزءا من الكل النصي والمساعد على كشف الشفرات العلاماتية وشرحها داخل النظام الحكائي خاصة وأن « معظم الثقافات البدائية تنظر للقمر باعتباره أنثى، وتعتقد بتجسيده لإلهة أنثى. »⁽¹⁾

هذا التوجه لعبادة القمر كان نتيجة خوف ورهبة، وسر من أسرار ما بالكون من مظاهر عجيبة، والتي عجز الإنسان عن إيجاد تفسير لها، فعبد النجوم، والرياح والشمس « لكنه لم يجد فيها ندا للقمر، لم تثر في نفسه من العجب والتساؤل ما أثاره القمر. »⁽²⁾

إن صورة القمر على غلاف الرواية قائمة على دلالات إيحائية وأبعاد احتمالية ذات نسق مفتوح، يقتضي اشتغاله فهمه في تعالقه السردية بالرواية، والبحث عن موضوع القيمة فيه (*Objet de Valeur*) يربط المتلقي بين الظاهر والباطن وفق أنظمة هارمونية خاصة بالألوان، وبالتحديد خلفية الغلاف، لم كانت باللون الأسود؟ وما الكون القيمي الذي يعنيه داخل الرواية ؟

إن صورة الغلاف تتجاوز حدود الأيقون (*Icone*) لتدخل في إطار التشكيل الرمزي المختزل، سواء من منظور التداعيات أم من خلال ما يربط بين العوامل (*Actants*) من علاقات.

كانت الخلفية باللون الأسود، وهو من أهم الألوان وأكثرها حضورا، حتى أن الشعالي في كتابه " فقه اللغة وسر العربية " أعطاه مكانة بارزة تدل عليها تدرجاته في قوله: « أسود وأسحم ثم جَوْن وفاحم ثم حالك وحانك، ثم حلكوك وسحكوك ثم خُداري ودَجوجي ثم غُرْييب وغُدافي. »⁽³⁾

والمتتبع لهذا اللون وما له من إichاءات، يجده أشد ارتباطا بالموت والدمار على الرغم من قداسته، وهذا مرده ارتباطه بالظلام والليل والغموض والشر « ولم يأت ارتباط التشاؤم باللون الأسود عبثا وإنما نتيجة لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة أو غير البهيجة فقد اعتاد الناس لبس السواد عند الحزن، فربطوا السواد بالموت وشاع بينهم الخوف من الظلام وما يحمله من مجهول... »⁽⁴⁾

(1): فراس السواح، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط8، 2002، ص 74.

(2): م.ن، ص 63.

(3): أبو منصور إسماعيل الشعالي النيسابوري، فقه اللغة وسر العربية، دار الباز للتوزيع، مكة المكرمة، دط، دت، ص 73.

(4): أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 201.

حتى إن هذا اللون في الموروث العربي يحمل دلالة الغربة والارتحال، لعلاقته الوثيقة بالليل وما له من تظاهرات نفسية واجتماعية رسخت في العربي، سواء بارتباطه التكويني والطبيعة، أم بما يتنازعه من مشاعر تفرض تبنيه آراء سلطوية في شتى المواقف.

ودلالة الأسود، دلالة قصدية تحمل طابع الحزن والتفكك وحتى الموت، خاصة بربطه بالعنوان والمتن في الآن ذاته؛ فاللون الأسود له دلالات الارتحال، وحبوة تحكي رحلة المهدي المنتظر، لكن من هي حبوة ؟ ومن هو المهدي المنتظر؟

جاء في " لسان العرب " أن « الحوبات: النساء المحتاجات، الحوبة والحبية: الهم والحاجة (...) والحوب: الجهد والحاجة (...) والحوب والحوب: الحزن، وقيل: الوحشة (...) والحوب:

الوجع، والتحوب: التوجع والشكوى والتحزن (...) والحوب والحوب والحاب: الإثم.... »⁽¹⁾

لنخرج بدلالات أهمها: الوجع، الألم، الحزن، الحاجة، الضعف، التشتت.... وهي ملامح سلبية؛ فحبوة امرأة منكسرة تبحث عن استقرار، عن مساعدة، عن أمل جديد يسعفها والذي يمثلها المهدي المنتظر فهي « تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل. »⁽²⁾

وبين سلبية التفكك وإيجابية الشوق والحنين، تظهر شخصية حبوة كصوت للوطن المهزوم، الباحث عن كينونته وهويته وسط الآلام والأحزان، وعودة زمن آخر، له مسار خطي مغاير بما فيه من رهانات حركية عبر البحث عن بطل إشكالي يشكل فاتحة القول وخاتمة الأحزان، وهذا بكسر نظامية الثبات عن طريق ثنائية الماضي/ المستقبل، إذ تبحث حبوة في الماضي، وفي الذاكرة البعيدة عن المهدي، في حين أن زمن الانتظار ينحصر بالمستقبل، وبين كلا الزمنين يبني هيكل الرواية الذي اختصره العنوان في جملة لكسيمات مكثفة على غلاف المتن الحكائي الذي عد بمثابة نص ثان مشحون بالدلالات الرمزية المتعددة (*Polysemie*) وباندماج اللفظي بالأيقوني تبرز الوظيفة التدعيمية (*Relais*) أين يقوم النص اللساني بإضافة دلالات جديدة للصورة التي ينصهر معها لإبراز قيمة العمل الشعرية، لتبقى « الصور الأساسية تلك التي تشترك والخيال انطلاقا من الحياة. »⁽³⁾

وهو ما كان في رواية " حبوة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " حيث لخص الغلاف كل ما تبغي الرواية قوله عبر سيرورات تأويلية خاصة بالمتلقي والروائي في الوقت ذاته.

(1): ابن منظور، لسان العرب، ص 1035، 1036.

(2): عز الدين جلاوي، حبوة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

(3) : Gaston Bachelard, L'air et Les Songes : Essai sur L'imagination du Mouvement, librairie José corti, 1943, 17^e réimpression 1990, p 301.

ب. سراق الحلم والفجعة: انكسار الدلالة وتشظي العلامة

لغلاف الرواية كلمة ذات دلالات مفتوحة، ومقصدية تأويلية تعتمد لغة التلميح والتكثيف في اختصار المسافات السردية التي تهدف الرواية إلى إيصالها للمتلقي وفق معايير ووحدات غرافيكية، تسترعي اهتمام المتلقي وتثير فيه جملة بنيات تساؤلية عديدة، ففي رواية " سراق الحلم والفجعة " جاء اسم الكاتب في الأعلى وهذا راجع لتبعية العمل لمؤلفه لا العكس، ثم كان العنوان تحته مباشرة باللون الأحمر، لون الدم والإثارة لكن أهم ما يميز الغلاف الصورة الملحقة به، هي صورة ذات أبعاد رمزية لوجه امرأة تنقسم البياض والسواد. فهل كانت مجرد تجريد؟ أم أنها تعدت ذلك لصفة التجسيد؟ وما الذي تعنيه هذه الصورة بربطها وسياق النص؟

تعالج الرواية موضوع الحياة السياسية والاجتماعية والأنظمة الفاسدة، باستنباطها وكشفها عما يعانىه المثقف في بلد تتنازع الأحكام المرفوضة والقيم المنحلة، وهو ما جاء ممثلا بالمومس المنغمسة في الرذائل، فيقول السارد: « أيتها المدينة المومس... إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟ إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟ إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب.. الفئران.. والخنافس... » (1)

وهو الوجه السليبي الذي يطرحه العنوان في دال " الفجعة " أما الحلم فهو " المدينة ن " العالم الذي يحلم به الروائي بنفائه وطهره وجماله وبراءته، هو الحبيبة التي يحن إليها ويناجيها دائما فيقول: « هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... » (2) وقد تجاوز الغلاف هذه الأنظمة اللسانية إلى أخرى مختزلة رمزيا عبر لغة الرسم والتشفير، فالأبيض رديف النقاء والطهر، وهو ما تمثله الحبيبة " ن " في نصف الصورة، عكس الأسود قرين الغموض والنجس، وهو ما تمثله المومس في القسم الآخر، فعالم الأديب تتشاطره الأفراح والأحزان / الطهر والرذائل... ووسط هاته الثنائيات الضدية، تتوالد الدلالات وتنمى الأحداث ليعيد المتلقي بناءها من جديد، في إطار تأويلي خاص به، لكن أيستطيع فك شفرات الغلاف وما يخفيه من أنساق دون الرجوع للمتن؟ ولمن كانت الغلبة - بعيدا عما قالته الرواية - للبياض أم للسواد؟

من الممكن أن تكون الغلبة للجانب السليبي من هذه التراكيمات الإستمولوجية، وهذا بالرجوع للخلفية السوداء على الغلاف، إذ جاء أغلبه بهذا اللون عدا العنوان وذاك الجانب الأبيض من الصورة، كما يمكن أن

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2006، ص 11.

(2): م.ن، ص 26.

الفصل الأول شعرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

تكون لغة رمزية أخرى تخضع النص لمسار دائري يجمع بين البداية والنهاية في إطار تنظيمي يكشف عنه العنوان، إذ كانت البداية بالحلم لا بالفجعة، لكن أعني هذا أن هاته الصيغ النصية تتمظهر جلية فيما يحمله العنوان من أنظمة ثيمية؟ أكانت البداية مجرد حلم ليعود الروائي لعالم الواقع المحسد في الفجعة آخرا؟ اللون الأسود يوحي بالشتات والضياع والخوف من المجهول والاعتراب، فيقول: « الغربة ملح أجاج .. وحدي أنا والمدينة.. ثكلت الهوى.. ثكلت السكينة.. لا ورد ينمو ههنا.. لا قمر .. لا حبيبة.. لا دفء في القلب الحزين.. لا ولا شوق.. ولا غيث.. ولا حلم أمين.. لا حب ييلسم من حبة القلب الأنين.. وحدي أنا والظلام..» (1)



جاء الغلاف كرد فعل تجاه ما تعانیه الذات من غربة وتضارب قيم، بين تمسكها بمبادئها في سعيها لتحقيق الحلم بلقاء الحبيبة "ن" أو السقوط في شباك الرذيلة والانصياع لغرائز المدينة المومس، ولعل الخيار الثاني هو ما جعل السارد يخون حلمه وحبيبته وكيانه بل وحتى فقدان لهويته نتيجة ما تعرض له من إغراء وإغواء « وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهاذى في ثوبها الشفاف.. يتصافح ثدياها.. تدندن أغنياتها المفضلة أغنية العشق الخالد.. وأحسست نفسي أنجذب إليها لقد شغفتني حبا...» (2)

وربما هذا ما يستشرفه اللون الأسود في الغلاف، لون الغدر وخيانة الصديق، والضمير المنغمس في الأخطاء لكن الأمل باق طالما ثمة نور أبيض وسط الغلاف، هو لون الحلم، لون الحبيبة "ن" الذي أيقظه من غفوته

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 10.

(2): م.ن، ص 58.

وانكساره، غير أنه وبعد أن أيقن السارد خطأه، وعلى الرغم من اعترافه بخطيئته تبقى المدينة في غياهب مجهولة أين تنتشر فيها الأوبئة والفساد والانحلال بإعادة انتخاب الغراب حاكما عليها. ولوحة الغلاف في مجملها بما حملت من متتاليات تأويلية، تنشئ التغيير كقيمة ثابتة وسط معايير متذبذبة مجسدة بذلك حالة انفصام وتفكك للدلالات فيها.

أما التحنيس على الغلاف، فيعد مؤشرا تواصليا يربط بين المتلقي والعمل الروائي، في دخوله للنظام التركيبي الخاص بالعنوان، ومحاولة تهيئة المتلقي وإعطائه أفق توقع للعمل الأدبي الذي هو بصدد تلقيه، لهذا « يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل.»⁽¹⁾

وعليه يدخل التحنيس كآلية إستراتيجية في عملية التلقي، والمتتبع لأعمال الكاتب الروائية يلحظ حضور مؤشر التحنيس لما له من أهمية معرفية، ربما كيربط منه للعملية الإبداعية ككل وتوجيهها وفق معايير وتقنيات معينة قد لا يحتملها جنس أدبي آخر كالقصة مثلا، أو لاتساع وتشابك القضايا التي يتطرق إليها داخل العمل لأن الرواية قد تحمل أكثر من القصة، وهذا ما يجعلنا نستحضر الناقد " هيثم حسين " بقوله: « في العالم، حياة ذات نهاية وعوالم حياة لا نهائية، تتقدم الرواية، تبتدئ الحياة، تشتعل الثورة، يكون الاستهلال المتبوع بالكثير من النقاط والفراغات، وتكون العناوين والأجزاء والفهارس المستجدة بالانتظار، ويظل من باب الاستحالة وضع النقطة الأخيرة في نهاية الحياة كما في نهاية الرواية.»⁽²⁾ فالمتلقي هو الطرف الرئيس للعمل الإبداعي، وهو من يسد الفراغات التأويلية، ولا يتأتى له ذلك دون ربط المتن بجنسه المنتمي إليه.

3. الإهداء:

يعد الإهداء من المصاحبات النصية التي نالت وافر حظها من الاهتمام والعناية من طرف الكاتب والمتلقي على صعيد تشكيل أفق استشرافي مثير، وعادة ما يتموضع في الصفحة الأولى قبل بدء الكتابة أو على الصفحة الثانية التي تلي الغلاف، وهو في أبسط تعاريفه: « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية) »⁽³⁾

(1): عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناس، ص 89.

(2): هيثم حسين، الرواية والحياة: دراسة، مجلة كتاب الرافد، ع 041، مارس 2013، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص 10.

(3): عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناس، ص 93.

فالإهداء إذن وقفة مشهدية لا تخلو من قصدية؛ وذلك في علاقة المهدي بالمهدي إليه/ إليهم، وما بينهما من رسائل ضمنية وتشفيرية، سواء في طابعها العام أم الخاص، فيأتي المتلقي في محاولة منه فك هذه الشفرات بغية تشكيل أفق انتظار خاص به، لكن ما العلاقة التي تجمع بين النص/ الإهداء ؟

يعد الإهداء بمثابة بوابة تفضي إلى الكشف عما خفي من مكونات الذات المبدعة، وطرحها من قبل المتلقي حسب مساراته التأويلية، وإمكانية وجود خيوط دقيقة بين المتن والإهداء، فهو عتبة وعلامة مفصلية تسائل النص باستقراء تحليلاته ووظائفه التي اشتغل عليها داخله، بالانتقال الخطي من الأنا المبدعة إلى الأنت المستقبل، والإهداء تبعاً لهذا نظام علاماتي يختزن الدلالات والإيحاءات في بنيته ونسيجه العام، سواء أكان فقرة أو جملة أو حتى كلمة، فله من التكثيف ما يسمح للمتلقي بإنتاج تأويلات عدة، إذ إنه يدخل في التكوين الفني للنص في تقريبه لمستواه الدلالي، من خلال فتح القنوات الرابطة بين المهدي والمهدي إليه، وهو ما يعرف بالوظيفة التواصلية التي تسمح للمتلقي « بمعرفة العناصر البانية لهذه العلاقة الإهدائية. »⁽¹⁾

دون أن ننسى ما يحققه الإهداء من وظيفة تداولية، في فهم العلاقات الموجودة بينه وبين الرواية من خلال التأويلات وإعطاء تفسيرات وشروحات خاصة بالقارئ، وهذه الوظيفة « مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدي إليه. »⁽²⁾

وهذا بتتبع الجزئيات التي تربط بين العلامة ومؤوليهما، ما يستلزم ضمناً وجود مستخدم ما، إذ قبل اشتغال العلامة داخل النسق البنائي للنص، لا بد وأن تمر بعملية تأويلية يطرح المتلقي في خضمها جملة تساؤلات تخص الكاتب والغاية من الإبداع وظروف كتابته، وبالتالي يجد القارئ نفسه كعنصر مشارك في الإهداء.

أ. سراق الحلم والفجعة: سؤال الراهن:

إن الإهداء في رواية " سراق الحلم والفجعة " قطعة فنية موجزة تحمل من التكثيف ما من شأنه أن يفتح آفاقاً واسعة للتأويل من قبل المتلقي، فيقول: « إلي...إلى الغرباء... »⁽³⁾ هذا الإهداء يستفز القارئ، وينمي فيه الرغبة في معرفة المزيد عن الروائي وعن الغرباء، فهو إهداء يحرك أفق التلقي، ويدفع بالقارئ إلى إعادة إنتاج المتن في تساؤله عن علاقة الغرباء بالرواية، وهل دمج الروائي لذاته والغرباء يجعله غريباً ؟

(1): عبد الحق بلعابد، عتبات جزار جينيت من النص إلى المناس، ص 96.

(2): م.ن، ص 99.

(3): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 06.

يقدم الإهداء فكرة مختصرة عما بداخل الرواية من رموز، وهذا نتيجة الغموض الذي يلفه، فهو مقتضب ومشحون بالدلالات والرسائل الضمنية في صيغته العامة، وفي هذا انحراف عن سنن شكل الرواية، إذ اختزل موضوعها في تيمة " الغرباء " التمويهية، لأن الاغتراب (*Alienation*) حالة نفسية تتملك الفرد فتجعله منعزلا عمن حوله ويعيش في انفصال عن الآخر، وفي هذا إستراتيجية قرائية مختلفة تنطلق من التخصيص إلى التعميم، فكان كمرآة تعكس ما يعانيه المثقف من عزلة وغربة، وانقياده نحو الرذيلة ورفضه لهذا الواقع وتجاوزه « الغربية ملح أجاج، وحدي أنا والمدينة لا ورد ينمو ههنا، لا قمر... لا حبيبة. »⁽¹⁾ وفي الكشف عن هذا الوجه السلبي للمدينة المومس وما فيها من رذائل، تنتج دلالة إستمولوجية بالأزمة التي يعيشها المثقف الغريب، والغربة هنا مقترنة بالذات التي تبحث عن نفسها وهويتها وسط الظلام. إن الإهداء المعتمد في الرواية كسر نمطية الإهداءات الكلاسيكية، وفي هذا انزياح في أين تتموضع الكتابة في إطار تنظيمي أليغوري مميز؛ فلم تأت عتبة الإهداء بشكل منفصل عن النص والعنوان والغلاف في الوقت عينه، بل كان له سلطة وحضور متشظ وموزع على كامل متن الرواية، وكأننا بالإهداء قد نقل لنا بشكل استباقي ما بالرواية من حلم وضياع وتغريب.

ب. الفراشات والغيلان: رهان إنساني وتكثيف دلالي:

اختزل إهداء رواية " الفراشات والغيلان " الهدف من كتابتها، فيقول الروائي: « ما أحقر الإنسان يضطهد الإنسان، إلى كل الثائرين ضد همجية الإنسان وإلى الأطفال المضطهدين في كل شبر من هذه الأرض. »⁽²⁾

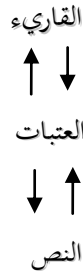
وفي هذا الإهداء تبرز رؤية الكاتب وموضوع قيمته (*Objet de Valeur*) الذي ينشده من وراء تأليف هذه الرواية التي تحكي عن همجية الإنسان وتجرده من إنسانيته، موضوعها يدور حول مأساة الأطفال وتشردهم بفعل الحرب والظلم، وبهذا اختصر الإهداء النص بأبعاده الإيحائية والمرجعية، ويمكن عده نصا ثانيا بجانب النص الأصل، ليبقي هذا الإهداء صفحة خاصة بالكاتب فحسب إلا أن أفكاره المبتوثة والدلالات المشحونة به تجعل من المتلقي طرفا ثالثا في العملية الإبداعية. من هنا نستطيع القول إن الإهداء في رواية " الفراشات والغيلان " يمثل بؤرة إشارية لما يحمله من شحنات وعلامات خاصة للتأويل.

كانت هذه إضاءة بسيطة لبعض عتبات الرواية، والتي تم التركيز فيها على العنوان، الغلاف والإهداء وفق رؤية تأويلية خاصة، نابعة من تلقي النص شكلا ومضمونا مع الأخذ بعين الاعتبار أنه ما من قراءة

(1): سراق الحلم والفجعة ، ص 10.

(2): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 05.

نهائية، فالقراءة التأويلية - بغض النظر عن صاحب الرواية - هي التي لم يقل فيها كلام بعد، ليبقى أطراف المعادلة الإبداعية الثلاثة في ترابط وتفاعل إستمولوجي وإيديولوجي مكثف.



والروايات المذكورة، صرح إستطقي صعب الدخول إليه لفك كافة شفراته الرمزية، وهذا نتيجة ذكاء الروائي، وقدرته على تحريك فعل الكتابة بغية إنتاج نسبة أكبر من الدلالات، فلم تكن مجرد روايات بسيطة إذ نلمح فيها تلك العلاقة الوشائجية التي تربط بين الخارج والداخل، فتتشابك ميكانيزماتها بشكل عجيب، وعلى رأي أومبرتو إيكو فقد نجد رواية « تسلم مفاتيح دروبها بسهولة، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائر إلى المنفذ الصحيح، وقد تمتع وتستعصي على الضبط وتنصب لقارئها الأفخاخ والتنايس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفة وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضل سبيله وقد لا يخرج منها أبدا. »⁽¹⁾

وخلاصة القول، إن الروايات المذكورة تحمل - في استقراء عتباتها - أكثر من تأويل، إذ اختصرت لحظات الكتابة في أيقونات وأنظمة لسانية وغير لسانية، وحتى في إطار لغة تميل أحيانا إلى الصمت، لغة الألوان والقدرة على اختزال ما قيل وما لم يقل في صورة أو كلمة. والعتبات هنا حمولة فكرية ذات طاقة دلالية مكثفة، تقترح نفسها على المتلقي بغية الكشف عن المضمّر والجلي، وهو ما أراده الروائي من خلال رواياته التي هجرت التقليد واتجهت صوب التجريب وكسرت التقاليد الكلاسيكية المعروفة.

(1): أومبرتو إيكو، 06 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 11، 10.

ثانياً: شعرية الشخصيات الروائية:

للشخصية دور هام في أي عمل فني، إذ تلخص تجربة الروائي عبر حملها أفكاره وهواجسه، لذا كان لزاماً عليه الاهتمام بها وفق ما يقتضيه عمله الأدبي « فما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال ؟ وما العمل إن لم يكن تصوير (تصرف) الشخصية ؟ وما اللوحة أو الزاوية إن لم تكن وصف طباع الشخصية؟ »⁽¹⁾

وعلى الرغم من المكانة التي تبوأها الشخصية كخصيصة سردية، إلا أن الغموض لا يزال يلامس جوانبها، وفي هذا الصدد يقول عبد المالك مرتاض: « الشخصية ! هذا العالم المعقد، الشديد التركيب، المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود... »⁽²⁾ ولعل اشتراك الفنون العديدة في تبني مقولة الشخصية (مسرح، سينما، رواية، شعر...) قد حال دون تحديد مفهوم جامع مانع لها، هذا وقد تطورت الشخصية، متخذة منحى سردياً مغايراً منذ القدم إذ « كانت الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها للشخصية أن توكل للشخصية بإعطائها اسماً من دون أن تسند لها أية صفة أخرى، وذلك حتى يتسنى لها أن توكل للشخصية الأحداث والأفعال الضرورية لمسار الحكاية »⁽³⁾

وعليه فالشخصية من وجهة نظر تقليدية، مجرد مكون ثانوي مقارنة بالحدث الذي يمنحها هويتها وأبعادها لنجدها بمثابة اسم للقائم بالحدث فحسب.

ومع بداية القرن التاسع عشر، بدأت الشخصية تحتل مكاناً مركزياً داخل العمل الروائي باستقلالها عن الحدث، بل إن الأحداث نفسها أصبحت تابعة لها، حيث يرى رولان بارث أن « الشخصية قد تطورت من مجرد اسم لتتخذ فيما بعد كثافة تقنية، وأصبحت من ثم فرداً أو شخصاً، وباختصار لقد أصبحت كائناً متكوناً تكوناً كاملاً. »⁽⁴⁾

(1): جريدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبود والجمام والجل لمصطفى فاسي: مقارنة في السرديات، منشورات الأوراس، دط، دت، ص 56.

(2): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة للطباعة والنشر، الكويت، دط، دت، ص 73.

(3): عمر عبد الواحد، شعرية السرد: تحليل الخطاب السرد في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 121.

(4): رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1993، ص 72.

ومع بداية القرن العشرين، بدأ نطاق الشخصية ينحصر، حيث حاول الروائيون والنقاد تقزيم دورها داخل العمل الروائي، وفي هذا المقام ترى نتالي ساروت - رائدة الرواية الجديدة - أن « الشخصية لم تعد اليوم سوى ظل لها، والروائي يمنحها من وراء قلبه كل ما يمكن أن يريحها بسهولة: شكل جسدي، حركات، أفعال، أحاسيس، مشاعر فياضة، وكلها أشياء مدروسة ومعروفة منذ زمن بعيد تساعد على إعطائه بشكل جيد مظهر الحياة، وتمنح للقارئ قناعة مريحة حتى الاسم الذي تحتاج إليه كضرورة يعد لباسا غريبا بالنسبة للشخصية ويعد بالنسبة للروائي هما »⁽¹⁾

نلاحظ أن الشخصية داخل العمل الروائي قد مرت بثلاثة أطوار: الطور الأول يربطها بالجانب السيكولوجي والسوسيولوجي ومن ثم جعلها تابعة للحدث، لتستقل عنه في الطور الثاني، ثم تنحرف الشخصية عن منطقها السابق في الطور الثالث لتصبح مجرد ظل أو كائن مجرد حتى من خلال رسم مسار خطي مغاير لما كانت عليه عن طريق خلخلة فيزيائيتها النفسية والاجتماعية، وعلى الرغم من تعدد الآراء ووجهات النظر حولها تبقى الشخصية من الأهمية بما لا يستطيع الباحث الإمام بكل تفاصيلها، فالشخصيات « في الغالب كائنات معقدة يطرحها الكاتب بهدف شرحها وفهمها، لا بهدف تبسيطها، وانطلاقا من كون الشخصية الروائية وثيقة الصلة بالشخصية الإنسانية، لذلك فإن الراوي يمنحها طبيعة متغيرة، إذ أنه هو نفسه إنسان، لذا فثمة تقارب بينه وبين موضوعه »⁽²⁾

وعليه فالشخصية لا تقدم نفسها بصورة مباشرة، إنما تعتمد تقنية التضليل ومراوغة المتلقي، عبر تبني أنظمة التشظي والانفلات من الواقع أولا للتعبير عنه آخرا، فالشخصية « ليست بحال من الأحوال من المعطيات الجاهزة، ولكنها وضع لسؤال، وطرح لمشكلة. »⁽³⁾

يتضح لنا أن الشخصية ليست من المعطيات القبلية التي يستند إليها المتلقي لفك لغز الحدث، بل أصبحت حَمَّالة أفكار وتراكمات إبستمولوجية تعبر بشكل أو بآخر عن ذاك الحدث، وتلك المواقف عبر تساوقها وسؤال العمل الروائي.

(1): أومبرتو إيكو، 06 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 11، 10.

(2): بان البناء، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2009، ص 68، 69.

(3): فؤاد كامل، الشخصية بين الحرية والعبودية، دار المعارف للطباعة والنشر، د ط، د ت، ص 09.

وفي ضوء كل ما سبق من نظريات حول الشخصية، أتساءل عن مدى قدرة روايات عز الدين جلاوي استيعاب مقولة الشخصية، فهل وفق في انتقاء شخوص رواياته؟ ووفق أي معيار تم تصنيفها؟ وهو الأمر الذي سأحاول التطرق إليه.

I. سرادق الحلم والفجعة: الرغبة والرغبة المعاكسة

1. مفارقة الشخصية أم كسر للنمطية:

الشخصية اليوم تريد إرباك المتلقي عبر السير قدما نحو العدول، واستدراج كل مشتغل عليها للاندساس وسط مضامينها الشتى، فهي لا تفصح عن نفسها بسهولة إنما تراود الدارس عن نفسه، متخفية وراء ألف قناع متخذة عوض الدلالة الواحدة عدة شحنات دلالية « فالناظر في النوع الروائي، عبر تاريخه وفي شموليته يرى أنه من الصعب تحديد التعبير الأدبي للشخصية، فقد لجأ الكتاب الروائيون إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ.»⁽¹⁾

وعليه فالحركات الزئبقية التي تمتاز بها الشخصية الروائية تحول دون الاستقرار على جانب واحد من جوانبها، إنما تخرق أفق توقع المتلقي بأن تفاجئه وتدهشه في زاوية من زواياها العديدة، وهو الذي استثمرته رواية " سرادق الحلم والفجعة " التي « اختار فيها الروائي أن يغلف الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد والغربة المقلقة والرعب المعنوي، ويحيل على تساؤلات لا تسلم بأن العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا ولكن ليكن ذلك على الأقل مؤقتا.»⁽²⁾ وهذه المسحة العجائبية في رواية " سرادق الحلم والفجعة " خلفت عدة مفارقات على مستوى الشخصية الواحدة فجعلت حركة السرد دائرية لا نهائية، فتصبح الشخصية - تبعا لذلك - شيفرة أدخلها الممارس نصه بغية الكشف عن المضامين الفكرية والإبستمولوجية التي أخفتها الرواية، وعليه تتعدد القراءات بتعدد الأنساق الأليغورية التي يسعى الروائي إلى إدراجها عن طريق قولبة شخوصه خاصة في رواية " السرادق " حيث « ينظر هنا إلى المفارقة لا من زاوية من يمارسها بل من زاوية من يقع ضحيتها والضحية التي تريد المفارقة إصابتها هي الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة.»⁽³⁾ ما يعني أن المفارقة بمثابة عقد علاماتي قائم بين قطبين الأول هو الروائي والثاني هو المتلقي، وهنا يأتي دور المفارقة كرسالة ضمنية بينهما.

(1): هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 122.

(2): الخامسة علاوي، شعريّة الرواية وهاجس التجريب في سرادق الحلم والفجعة، مقالة ضمن كتاب: سلطان النص: دراسات لعزالدين جلاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت، ص 09.

(3): شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 31.



الأمر الذي يجعل المتلقي ضحية إذا أخفق في فهمها، أما إذا نجح في ذلك فسيصبح مبدعا من الدرجة الثانية بكشفه انحراف الشخصية الروائية، على اعتبار أن « الشخصية مورفيم فارغ في البداية (لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق) لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص. »⁽¹⁾

لذا كان لزاما على الروائي العناية بشخصه داخل فضاء الورقة بما فيها من بياض يحتمل الملء من قبل المتلقي ويمكن اعتبار شخصية "السارد" (الشاهد) في رواية " سراق الحلم والفجعة " شخصية مفارقة فهو شخصية مدورة (*Round Character*) ذات حضور دينامي داخل الرواية، وتعد مثالا للمثقف المغترب عن ذاته وهويته، أما المفارقة فتكمن في ازدواجية الذات الفاعلة، حيث رسم لنا الروائي شخصية السارد/ البطل المثقف وهو محب للحبيبة نون فيقول: « هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح... ولا شيء غير الصمت. لم أتكلم ولم تتكلمي يا حسناي... غير أنني قلت أشياء وقلت أكثر... »⁽²⁾

هي الحبيبة نون الطاهرة النقية التي لا يمكن للبطل استبدال هواها وحبها وشغفه بها وانتظار اللقاء وإن كان بعيد المنال، حب البطل لنون سرمد لا يخترقه شيء حتى المدينة المومس بشبقيتها وشهوتها وإغراءاتها لم تستطع التسلل لقلبه فيقول: « وتهادت نحوي ترغي كالبعير، لقد اشتد ظمأها... عطشها... سغبها... تسعرت شهوتها... شبقيتها... عشقها، ومدت نحوي أصابعها المعروفة تريد أن تضميني إلى صدرها... اقشعر بدني... ارتجفت أوصالي... ركنت إلى الجدار... اقتربت... ركنت اقتربت... تكومت، ظللت قلبي بظل ذي ثلاث شعب. »⁽³⁾

وبعد أن نقل لنا المثقف واقع حبه وهيامه بحبيته نون، يصاب المتلقي بشيء من خيبة الأمل حين يفاجأ باستسلام الشخصية المحورية للمدينة المومس، وخيانتها لحبيته نون الوفية النقية « وأحسست بالاختناق وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد، تتهاذى في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... تدندن أغنياتها

(1): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بركراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، دط، دت، ص 40.

(2): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 26.

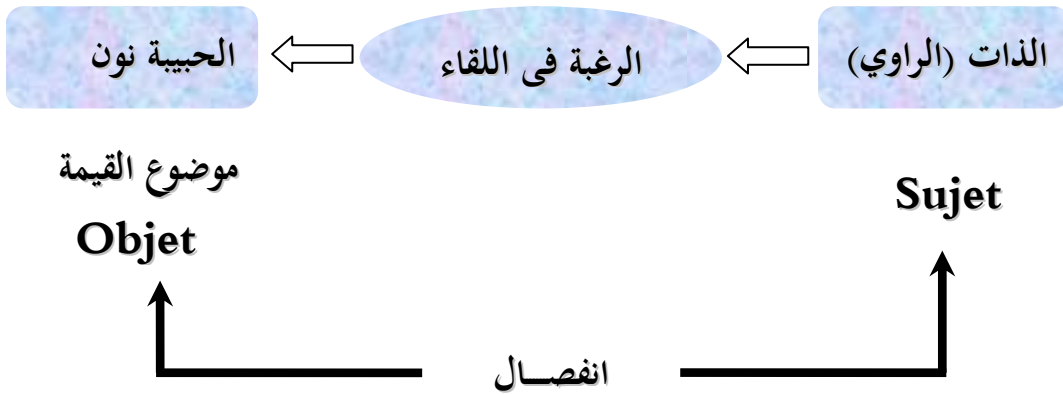
(3): م. ن، ص 31.

الفصل الأول شعرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

المفضلة، أغنية العشق الخالد... وأحسست نفسي أنجذب إليها، لقد شغفتني حبا... ملأني وجدا...
حاصرني هياما... أشربتني هوى...» (1)

الأمر الذي يجعل المتلقي يتساءل عن السبب، أيعقل أن يكون الفراق هو السبب؟ أم أنه الاشتياق؟ أكان هذا نتيجة حتمية لضعف الشخصية المحورية؟ أم إثبات فحولة وتحدي نفس؟
الواقع أن هذه الشخصية تسعى إلى مباغته القارئ وخلق أفكاره، فهي وبعد الإفصاح عن إعجابها بالمدينة المومس، تعود أدراجها في جزء " الحبيب الأول " وهنا يقول الروائي على لسان السارد: « ومع ذلك فأنا لا أحب المدينة، هي أجل تحبني... تعشقني... تراودني عن نفسها طالما غلقت الأبواب والنوافذ (...) وطالما تعابشت أمامي تبدي زينتها وتبرج عن مفاتها (...) غير أنني لم أكن أعباؤها، بل أزيد بعداً وازوراً عنها ثم هي بعد ذلك وقبل ذلك لم يبق فيها شيء يحب ويهوى...» (2)

ليعود المتلقي إلى حالة استقرار بإفصاح الراوي عن مدى عشقه لنون، ونبذه للمدينة المومس رغم محاولاتها وإغوائها له، وعليه فالفاعل أو الذات هنا هي " السارد " بينما موضوع القيمة هو " الحبيبة نون " وما بينهما من علاقة الرغبة (Relation De Désir) والتي تشمل الاتصال أو الانفصال عن الموضوع (Objet De Valeur)



وعليه، فالفاعل على انفصال بموضوع قيمته (ف ؟ م) ولعل هذا الانفصال كان السبب الوجيه في وحدة الذات المحورية وتشبتها وضياعها بين الانجذاب والنفور، لتستقر حاله بعد أن أصابته اللعنة اللعنة داخل حنجرة الديناغول، ما جعله ينشغل بأمر المدينة المومس التي اشتد حبها داخل قلبه فيقول « لم أستطع أن أزيد خطوة واحدة لقد اغتال حسنهما في قلبي كل شيء، لا شيء إلا هي... وعجبت كيف لم أكن أراها

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص 58.

(2): م.ن، ص 106.

هكذا ؟ (...) وارتفعت على صدرها الناهد أتمسح تائها أعلن الإيمان بعقيدة الولاء والعشق الذي أشربته قلبي حتى الثمالة...»⁽¹⁾

يبدو أن انقلاب المعايير وتبدل القيم والعبث بقوانين الطبيعة، كانت السبب في اغتراب بطل الرواية وفقدان حسه الفكري في الحياة كافة، فانهار بذلك عالم المثل وحلت محله معتقدات أخرى زائلة وخارجة عن نطاق الشخصيات الإنسانية « من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يصير قفا متكورا على نفسه... يضحك الفأر ضحكة هستيرية... يجري خلفه... يفزع القط يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك... يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر...»⁽²⁾

ووسط هذه المتناقضات تشتت شخصية بطل الرواية ما بين مد وجزر، ما خلق نوعا من المفارقة لدى المتلقي، إذ جاء مع بداية الرواية وفق صورة الوعي المثقف الوفي لحب حبيبته نون، ولكنه ارتأى مباغطة القارئ بأن أعجب بالمدينة المومس كبديلة لنون... ليتراجع فيما بعد، لكنه يستسلم لها نتيجة لعنة أصابته فيقع في هواها وفخاخ إغرائها، وفي الأخير يتراجع ويعود إلى صوابه ووعيه القلبي، عشق الحبيبة نون والبحث عن الغراء أمثاله، وكيف ذلك ؟ بأن أراد صنع سفينة تنجيه من الطوفان الآتي....

2. أنواع الشخصيات بين المدورة والنمطية :

الرواية - كما يراها جيار جينيت - « عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث الواقعة، واقعية أم خيالية بواسطة اللغة، وبخاصة اللغة المكتوبة... »⁽³⁾

ولاتساع مضامينها وتعدد أهوائها ومشاربها، بمقدور الرواية استيعاب عديد الشخصيات على تنوعها، وقد تباينت المعايير التي انطلق منها النقد واختلقت، بغية إيجاد تصنيف واحد كفيل بجمع الشخصيات الروائية، ومن بين هذه المعايير - كما أشار الناقد حسن بحراوي - « خاصية الثبات والتغير، التي تتميز بها الشخصية، والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية (*Statique*) وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، ودينامية (*Dynamique*) تمتاز بالتحويلات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد، والذي يجعلها تبعا لذلك إما رئيسية (محورية) وإما ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية. »⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة ، ص 114، 115.

(2): م. ن. ، ص 12.

(3): جيار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتمد عبد الجليل الأزدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر ، دط، 2000، ص 45.

(4): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 215.

وقد عكف إ.م. فورستر في كتابه: "أركان الرواية" على إعطاء تصور خاص لأنواع الشخصيات، بأن ميز بين الشخصية المركبة والمسطحة، فيقول: «إن اختيار شخصية مغلقة يكمن في اختيار قدرتها على الإدهاش والإقناع، فإن لم تدهش بتاتا فهي مسطحة، وإن لم تقنع فهي مسطحة تتظاهر بأنها مغلقة.»⁽¹⁾

وعليه فالمنطلق الذي اعتمده فورستر في تحديده لأنواع الشخصيات الروائية يقوم أساسا على ثنائية الإدهاش/الإقناع، اللذين قد تحققهما الشخصية للمتلقي، في حين يورد حسن بحراوي في كتابه: "بنية الشكل الروائي" تعقيب تزفيتان تودوروف على ما جاء به إ.م. فورستير من أن تحديده السابق لأنواع الشخصيات الروائية «يحيل على آراء الناقد العادي أكثر مما يحيل على القارئ الحاذق، فالأخير لا يسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئه بسهولة، لذلك فإنه يرى أنه من الأفضل أن تحدد الشخصيات العميقة بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية.»⁽²⁾ وعليه فالشخصيات العميقة لها من التناقضات ما يقنع المتلقي، فيضطر إلى تفكيك رموزها بغية فهم مسعاها وتحليل نوازعها، فالقارئ لا يندهش بسهولة بكل الشخصيات ما لم تكن ثمة شخصية مميزة ومفارقة داخل المتن الروائي.

وبين هذا وذاك، يرد مصطلحا: الشخصية المسطحة والشخصية المدورة في الدراسات السردية تحت جملة من المصطلحات المرادفة لها بيد أن المعنى واحد «فالشخصية المدورة مثلا، هي معادل مفهوماتي للشخصية النامية (Dynamique) بينما الشخصية المسطحة هي مرادف للشخصية الثابتة (Statique) التي لا تكاد تختلف عن الشخصية المسطحة في اصطلاح فورستير، على حين أن الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة (...) وهي ذات قدرة على التأثير والتأثر أيضا، في حين أن السلبية يعرفها اسمها، فهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثر وتتأثر.»⁽³⁾ وعلى هذا الأساس تندرج الشخوص الروائية ضمن نوعين رئيسيين:

2.1. الشخصيات المدورة (الفاعلة) Round Character :

لكل عمل روائي خصوصية إبداعية تميزه وتجعله فريدا، ولن يتأتى له ذلك دون شخوص دينامية تحرك مجريات السرد، وهذا النمط من الشخوص «يكشف للقارئ بالتدريج، وتتطور وتنمو بتفاعلها مع

(1): إ.م. فورستر، أركان الرواية، تر: موسى عاصي، دار جرس للنشر، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص 61.

(2): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

(3): عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، تق: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2008، ص 168.

الأحداث، ومع من حولها، فتؤثر وتتأثر، وتتغير من موقف إلى موقف، سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أم بالإخفاق. ⁽¹⁾

لتصبح الشخصية، وفق هذا الطرح حمالة أيديولوجيات، عبر ما تحققه للمتلقي من مفاجآت مستدرجة إياه إلى مصيدة التكثيف والتعقيد، ولعل أهم ما تتميز به رواية " سرادق الحلم والفجيرة " ابتعادها عن المؤلف للتعبير عن الواقع في طابع أليغوري مميز جمع بين الأساطير والواقع، فتكشف بذلك عن وعي أدبي عميق، متخذة من التمرد والانحراف قانونا ثابتا في إثراء التجربة الروائية وإغنائها، ونستطيع تبيان جانبين من أنواع هذه الشخصيات في رواية " سرادق الحلم والفجيرة " فمنها من كان فاعلا مدورا ومعرفا ومنها من كان فاعلا ومدورا إلا أنه مبهم.

أ. الشخصيات (السردية المعرفة):

ويقصد بهذا النوع من الشخصيات من كانت معرفة إما بالوصف، أم كونها تاريخية أين تكون على درجة كبيرة من الحضور الدينامي داخل النص السردية، ذلك أن « عبء تنامي النص القصصي يقوم أحيانا على كاهل أو بفعل هذا النوع من الشخصية. » ⁽²⁾ وهي الأخرى يمكن تقسيمها إلى قسمين هما:

● الشخصيات المدورة المعرفة المتحركة:

لتكون أولى هذه الشخصيات، شخصية الذات الفاعلة أو ما يسمى بالسارد، أو كما أورده الروائي باسم " الشاهد"، الشاب الذي نقل لنا كمتلقين واقع المدينة التي استبيحت وانتهكت من قبل الغرباء الذين عاثوا فيها فسادا، وطمسوا هويتها وشوهوا كل القيم النبيلة، فجاءت شخصية السارد متحسرة حزينة حيث يقول: «كنت تعسا، مقروحا...» ⁽³⁾

كانت شخصية (السارد) منذ البداية معرفة لدى المتلقي بسبب الحركة التي مارسها داخل البنية السردية، ورسم كشاهد على كل ما تعرضت له المبادئ من طمس وذوبان، ومن هنا فقد جسد وقدم صورة المثقف المنعزل الغريب الراض هذه الأوضاع المزرية.

« وأنا الغريب... أتجرع الفزع المرير... أنا الغريب أيها الغرباء... السعداء... التعساء...
المشردون... الممزقون... البلهاء... يا غرباء الأرض اتحدوا... يا غرباء الأرض اتحدوا... » ⁽⁴⁾

(1): محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص 86.

(2): محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2004، ص 190.

(3): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيرة، ص 60.

(4): م.ن، ص 12.

لكنه لا يجد البديل ولا المعين، فالكل خاضع يتخذ من الصمت قانونا، ولا أحد يبالي غيره بهذا الواقع المرير الأمر الذي جعل الشاهد يحس بالألم والفشل وخيبة الأمل « ... المهم أنني لا أقدر على تغيير الواقع وشتان بين ما أحلم به وما يريد هؤلاء. »⁽¹⁾

ما يجعل الشخصية المحورية تعيش الصراع مع الأنا والآخر في الوقت عينه، فهي تسعى جاهدة للانفلات من شبقية وشهوة المدينة المومس، في حين يؤلمها استسلام غيرها لها « عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتنددن أغنيته المفضلة، دفعتها عني بعيدا، ودلفت على عجل. »⁽²⁾

إلا أن السارد في الرواية، قتل شخصيته نتيجة الخوف والألم والاكتفاء بدور الشاهد دون التجرؤ على المواجهة، وعلى الرغم من كل هذا الاضطهاد والخوف، تنقل لنا هذه الشخصية المحورية جانبا عاطفيا مختبئا وراء كابوس المدينة المومس، حيث ترك السارد المجال واسعا داخل الرواية باستذكار وقفات سردية شاعرية له رفقة حبيبته "نون" الحلم الجميل « هل تذكرين يا حبيبتني البيضاء ثلجا،... العذبة فراتا نيلا... الملساء حجازا... الشامخة سنديانا؟ هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدنا كالفرح ولا شيء غير الصمت... »⁽³⁾ فهو هنا في حضرة الحب والمشاعر التي خلفتها نون والتي عبر عنها الروائي بأرقى الأساليب الكتابية من أول الرواية إلى نهايتها، وعليه فبطل الرواية بطل مأزوم جسد صورة وطن متألم. ثاني شخصية مدورة معرفة ومتحركة يمكن الإشارة إليها هي (الغراب) الذي يبعث على التقزز، وكان خير مثال لدور الشخصية الشريرة داخل الرواية « والغراب نسيت أن أحدثكم عنه... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال... ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى... ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام. »⁽⁴⁾

فالغراب علامة الألم والخبث والتشاؤم، وقد رسمت شخصيته وفق هذا المنحى من أول الرواية إلى نهايتها، حيث تنمو مع الأحداث وتتطور بتفاعلها المستمر معها، وقد جاءت شخصية الغراب مرآة عاكسة لما

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 86.

(2): م.ن، ص 28.

(3): م.ن، ص 26.

(4): م.ن، ص 32.

يدور من صراع بين الخير والشر « فكلمة (غراب) أمست بفضل تاريخها الميثولوجي قادرة على استدعاء معاني الخيانة، وانعدام الثقة والغدر والغربة والموت والتشاؤم، وكل الصفات التي يصح وصفها بأنها صفات سوداء، وقد ارتبط الغراب في القرآن الكريم بالموت والدفن والقبور. »⁽¹⁾

وعليه فاللون الأسود بمثابة دال يلخص نوازع الغراب الداخلية، ما يعني أن الغراب معادل موضوعاتي لتيمة الموت والغربة، فهل حمل هذه الأوصاف داخل الرواية ؟ نعم، فهو كان سببا من أسباب اغتراب الذات الفاعلة (السارد) عن نفسها وتهميشه لها، حتى إن المتلقي وهو يقرأ رواية " سرادق الحلم والفجيعة " أشبه ما يكون على استعداد أثناء قلب صفحاتها، نظرا للغدر الذي يتصف به الغراب، فهي شخصية متعبة للقارئ ومنهكة له، ومنغلقة الأبعاد، مفتحة الحضور، حيث لا يتوقع المتلقي نهايتها، وهذا ممكن لأنها شخصية مرادة ومراوغة، تهوى الرذيلة والانغماس في الملذات وإشباع نزواتها من المدينة المومس « شفق الغراب شهقة عالية ورفر في السماء، ثم هوى على الأرض ثم حلق في السقف، ثم هوى مرة ثانية، ثم انطلق صوب المدينة المومس فاستقر في سواتنها... دخل كلية إلا رأسه بقي يطل على الجميع ويضحك ضحكات الاستهزاء والسخرية والفرحة (...) وهتف الجميع صواً وقد أرتهم مهارة الغراب في الطيران ومهارته في اختراق الحواجز المشغورة ... لا أحد يصلح لمضاجعة المدينة والاقتران بها إلا الغراب. »⁽²⁾

فالغراب وإن كان في الرواية شخصية عجائبية، إلا أن له حضورا واقعا في مجتمعات ذابت فيها القيم وتلاشت منها الأخلاق، وقد رسمت بطريقة مميزة بغية إيصال رسالة ضمنية إلى المتلقي ليفك شفراتها، ويصل بها إلى الأزمة التي يعيشها الإنسان المعاصر.

الغراب شق المدينة المومس الثاني وصورة انعكاسية لها، فهو يعشقها، يستغل كل لحظة ليكون معها ويثبت نفسه أمامها « وتسعرت المدينة المومس فلملت أطرافها... أزقتها قذارتها... نتانتها... ودخلت الحلبة ترقص متهرئة اللحم يصفق ثدياها... وطبتها... طار الغراب فحط على صدرها جثيا وغرس أسنانه التنة في ثديها الأيمن، هذه ساعة الرضاعة. »⁽³⁾

هذا وقد شكل الغراب داخل المتن الروائي العدو اللدود للذات الفاعلة، فكان العائق الذي حال دون الوصول إلى المبتغى، وللمتلقي أحقية السؤال عن إدماج الغراب في الرواية كشخصية فاعلة تعشق المدينة

(1): محمد علي إبراهيم، اللون في الشعر الجاهلي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية، دار طرابلس الشرق، جروس برس، ط1، 2001، ص 180.

(2): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 30، 31.

(3): م.ن، ص 34.

المومس دون غيره من الحيوانات ! كالذئب مثلاً ! وقبل ذلك يتساءل: أي نتيجة حققها الغراب من شهواته والمدينة المومس؟

وبين الطهر والنقاء اختلفت الشخصيات الروائية، وقدمت بطريقة مثيرة، مبتعدة - نوعاً ما - عن التصوير المورفولوجي إلى الاعتناء بنوازعها ومواقفها.

وفي الرواية تمرد على الكتابة المألوفة، واتجاه إلى اللاواقعية والغرائبية، ولاستفحال خيبات الأمل وانتشار الظلم والعنف، قدم لنا الروائي شخصية فاعلة أخرى محركة للسرد، وسمت باسم "نعل" « والمتأمل لرأس السيد نعل من ناحية أذنه يراه في شكل قرص يمتد أنفه إلى الأمام، وفي جلدة وجهه ورقبته شبه كبير بجلد عنز جاف غير مدبوغ. »⁽¹⁾

فنعل نموذج آخر للشخصية المخادعة الماكرة الخبيثة، وما خدمته للغراب إلا دليل على ذلك؛ إذ كان لصا يحترف السرقة والكذب « يروى بالتواتر أن نعلا دخل المدينة على حين غفلة من أهلها سارقاً في يوم ذي قر شديد، فألقي عليه القبض يخطف لقمة العيش من يد أحد خدم الغراب، فلما قدم للمحاكمة حكم عليه بالقتل (...) فلما التمس العفو من الحاكم (...) طبق عليه الحكم الأخف وهو أن تجدع أرنبة أنفه، ثم يسخر خادماً للغراب عشرين سنة يفعل به ما يشاء وما يريد. »⁽²⁾

فهذا مقطع يعكس الصورة السلبية التي يتحلى بها السيد نعل أو السيد لعن كما أشار الروائي في الاختلاط القائم بين الاسمين، إلا أن المدلول واحد والشخصية إنما انكشفت ملامحها من خلال اسمها سواء أكان لعن أم نعل، فالأمر سيان وهذا يكشف عن مدى وعي الروائي بشخصه، وما يناسبها من أسماء « فعادة ما يقف الكاتب عند اختيار اسم معين ويجرب عدة أسماء قبل أن يستقر على اسم بعينه. وهذا المظهر الصوتي (أو طريقة تركيبه الصوتي) يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية. »⁽³⁾

وعليه فاسم نعل/ لعن جزء من الشخصية في حد ذاتها، في تصرفاتها وقيمها، ولا يكون بمحض الصدفة، إنما تناسب الدال ومدلوله لدى لعن الذي تمت قولبة اسمه من دلالة سالبة إلى أخرى سالبة، فالنعل / الحذاء، به انتهكت المدينة بأن داسها الغرباء وشوهوها، بل وطمسوا معالمها وأذابوا هويتها وكيونتتها بنعل ونعل عدة.

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 98.

(2): م. ن، ص 97.

(3): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بركراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 10.

وتنعدم حاسة الشم لدى السارد فتتبدد الروائح الكريهة، والتي كانت تنبعث من المبولة، ليتوقف الحدث ويستقر عند شخصية أخرى غيرت مجرى الرواية، وقلبت أحاسيس السارد رأسا على عقب بإغرائها المتزايد يوما بعد آخر، بشبقيتها التي تحيط بالكل، هي المدينة المومس، شخصية فاعلة أخرى داخل المتن الروائي، والتي كان السارد يراها « عجوزا مجمدة الشعر مفضنة الوجه ساقاها سلكا حديد صدى... »⁽¹⁾

هي رمز للانحلال والفساد والرذيلة، إذ كانت نموذجا للمرأة العاهرة التي تجهر الغواية وتستفز كل من وطأت قدماء جسدها، فيقول السارد: « أيتها المدينة المومس... إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟ إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء؟ إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب... الفران... والخنافس تعلي قصورا...؟ »⁽²⁾

والدليل على ذلك اسمها المركب من مدينة يدخلها من شاء، والمومس التي يستبيحها من شاء، هي رمز المرأة الغاوية، التي تحترف لغة الجسد، والإغواء حيث لا هم لها سوى إشباع تعطشها للأجساد المنتثرة حولها من الغراب ونعل والأحذية الخشنة وحتى الفران والدود والثعالب، وبقلب صفحات الرواية ينجلي الضوء عن جانب آخر في المدينة المومس، الذي غلبت عليه غيرة المرأة وطموحها أن تكون الأجل، فترأت صورتها الشريرة التي أرادت سلب جمال القمر « فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سككت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر. »⁽³⁾

وهو الذي أثار دهشة المتلقي في اعتماد الروائي أنسنة الجماد وبث الحركة والحياة فيه، إذ المتأمل شخصية المدينة المومس لا يحس مطلقا أنها مدينة انتهكت شوارعها وأزقتها ومنعطفاتها، بل يتخيلها امرأة تعشق السارد الذي استعصى أمر الايقاع به عليها فتجسد الرغبة مقابل اللارغبة... وتبقى المدينة المومس على حالها إلى نهاية الرواية، فاجرة، عاهرة، تمارس شبقيتها على أي كان، مستسلمة لكل من حط رحاله عليها، خاصة بعد إشباع نزواتها من السارد عينه، لكن أيمن أن تكون المدينة المومس ضحية؟ فقد تكون المرأة مومسا ولكن الاختيار لا يكون من ذاتها هي إنما يفرض عليها، فللمرأة مبرراتها كي تكون مومسا، لكن أمام شخصية زئبقية كالمدينة في سرادق الحلم والفجعة تختفي المبررات، أو لنقل تضرر بغية فك شفرات الرسالة التي أراد الباث إيصالها إلى كل متلق...

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 31.

(2): م ن ، ص 11.

(3): م.ن ، ص 54.

الفصل الأول شعرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

شخصية أخرى كان لها دورها داخل الأنساق الروائية، بتفاعلها مع مقتضيات السرد وتشعب أحداثه، هي شخصية **المجنوب**، الرجل الصالح الذي ساعد السارد طوال الرواية على البحث عن هويته وقيمه المهمشة.

جاءت شخصية **المجنوب** كرد فعل عما أصاب المدينة من تيه وضياع أخلاق، فبدأ صامدا أمام هذه المشاهد المزرية التي أصابت السارد بالخيبة، إلا أنها ساهمت في تقوية المجنوب، وهو الصالح الذي لا يخشى المدينة المومس ومن عليها، وقد قدمه الروائي وفق منحى أشد التصاقا بالصوفية والترفع عن ملذات الدنيا وشهواتها، ما أكسبه صفة السريالية، ففي زمن انتشرت فيه المعاصي جهرا بقي المجنوب واقفا « أحسست بحركة تشقق خلفي... انتهت رأيت الصخرة تشقق بعد أن كانت رتقا، وإن منها لما يشقق (...) اقتربت في وجل وقد طلع من الجوهر من الحجر... يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي واستوى الشيخ أمامي بشرا إنسا سويا... إنه الشيخ المجنوب. »⁽¹⁾

وتبعاً لما جاء في هذا المقطع فإن المجنوب قد تلبس بشخصية أكثر غرائبية وعدولا عن المؤلف، فهو الرجل الذي يخرج من لب الصخرة، وإنما هذا دليل خشوعه وقوته في مواجهة الصعاب دون خوف يذكر، إذ كان بمثابة الحل الوحيد والملجأ الذي يلجأ إليه السارد كلما ضاقت به الأحوال، وكثرت حوله الاستفهامات « لا بد أن يجيني عما يحيرني عن المدينة... الفئران، الثعالب... النسور الدود اللدود... الأحذية الخشنة، الغراب... السيد لعن أقصد نعل... أنا... هو... وهو السر الأعظم. »⁽²⁾

وكل هذه الأسئلة مرآة تعكس صراع الأنا مع ذاتها، آملة إيجاد الإجابة لدى الشيخ المجنوب الولي الصالح. وما تجدر الإشارة إليه أن هذه الشخصية لم ترد بملامح محددة أو أبعاد واضحة، بل تعترتها تغيرات تزيدها غموضاً، ما يحرك أفق الفضول لدى المتلقي لمعرفة المزيد حولها، إذ « للمجنوب طقوس خاصة لا يعرفها إلا هو ولا يقوم بها إلا هو... ولا يمكن أن يحل رموزها ويفك طلاسمها إلا هو... »⁽³⁾

هكذا هو المجنوب، مثال الرجل الدرويش الذي يمد العون للسارد بغية النجاة، فالبطل بعد استسلامه للمدينة المومس والوقوف في شباكها، أعاده المجنوب لصوابه ورسم له طريق الأمان بأن أمره بصنع فلك ينجيهم من الطوفان الذي سيغرق المدينة لا محالة.

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 77.

(2): م.ن، ص 77.

(3): م.ن، ص 48.

هكذا هي شخوص الرواية تسير جنباً إلى جنب من أجل الوصول إلى ما لم يقله النص، ويستطيع المتلقي قوله بمساعدة الشخصيات المدورة المتحركة، والتي حاول الروائي من خلالها رسم لوحة بانورامية للواقع باللاواقع، وهنا تكمن سلطة الكتابة الموجهة إلى فعل القراءة الخاص بالمتلقي. وفي مقابل هذا النوع نجد نوعاً آخر يتسم بالسكون على الرغم من أنه فاعل معرف...

● الشخصيات المدورة المعرفة الساكنة:

ككل عمل أدبي يتخذ من التجريب معياراً، استطاعت رواية "سرادق الحلم والفجيعة" استيعاب قدر كبير من الشخصيات المدورة المعرفة المتحركة والساكنة، النوع الأخير الذي نجده مجسداً بصفة خاصة في شخصية المبولة البوالة، والتي لفتت انتباه المتلقي أول الأمر باسمها الذي يوحي بالتقزز والقرف، ليلتقي دالها بمدلولها، وهي الشخصية الورقية التي تقف بجانب المدينة المومس والشاهدة على طقوس الرذيلة وانتهاك الجسد «قابلتني مبولة المدينة تفغر فاهها متثابة وقد سربل السوس كل أسنانها، فتهاوت... هي أشبه ما تكون بقم عاهرة متقاعد أدمنت الخمر والتبغ»⁽¹⁾

هي إذن صورة أخرى للمدينة المومس التي تمنح جسدها للمارة، ولتنغمس أكثر فأكثر في الخطيئة « قالت المبولة لقدارتها وهي ترمقني شزراً: ما لمدينتنا تسمح لمثل هؤلاء الأوباش يسعون في تضاريس جسدها المقدس... يفسقون عن حكمتها الخالدة...»⁽²⁾

فالمبولة شخصية نامية في الرواية إلا أنها ساكنة الأبعاد، حيث لها تأثيرها في مجريات السرد، لكن هذا التأثير محصور في تبعيتها للمدينة المومس فحسب، خاصة وأن المتلقي سيتصور نوعاً ما مالها من جوانب مستبطنة من اسمها، فهي تنتمي للفريق السلبي، لكنها تظل مدورة خاصة بعد أن كانت الشاهد الحي والمستقبل للسارد حين أصابته اللعنة اللعناء، فاختفت الروائح الكريهة المنبعثة منها وانقلب الكره حباً «... حين دلفت خارجاً من حجرة الديناغول وقعت على مؤخرتي وسط المبولة ممدد الرجلين (...) وداهمني موج من الحيرة القاتلة لقد تغير عندي كل شيء، فلا المذاق كربه ولا الرائحة كريهة»⁽³⁾

ولشخصية المبولة وظيفتها المميزة في خلق عالم غرائبي يدهش المتلقي، لأن الكتابة «كانت ولا تزال دعوة إلى التمرد ! هجرة بين فضاءين: فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته اللامتناهية، وفضاء

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 31.

(2): م. ن، ص 105.

(3): م. ن، ص 112.

المخيلة التي تعمل على وعي الفتنة العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التباير.⁽¹⁾

والروائي في عنايته بشخصياته وإخراجها في هذا الطابع الغروتسكي^(*) إنما تجاوز الأنظمة السائدة إلى ما فوقها، باحثا عما يضيفه المتلقي من أسئلة تتوالد وتتناسل كلما أمعن القراءة وحلل شخصيات هذه الرواية.

شخصية أخرى يجدر الوقوف عندها كانت على درجة كبيرة من النمو والتطور لكنها بقيت ساكنة، هي النسور التي « تملك قوى سحرية خارقة لا نحيط بها خبرا، وحدهم في مكانهم يوجدون الأسلحة... والألبسة... والأطعمة والذهب... والفضة... والجواهر المختلفة الأنواع.⁽²⁾ »

فالنسور هنا يحملون تيمة السلطة والقدرة على الاختفاء، وبالتالي فهذه الشخصية تمثل نموذج الظلم والشر والظلام ليفاجيء الروائي المتلقي بحقيقة النسور، التي ما هي إلا فئران تضع أقنعة « وفجأة ! انفتحت الجدران فتحات عند كل أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام الجثث، تنكر بزى النسور، تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة، أدركت على التو أن الوكر هو وكر فئران لا نسور، وأن ما يظهر للرائي إن هو إلا تنكر تخفي به حقيقتها.⁽³⁾ »

لينكشف جانب من جوانب الشيفرة التي أراد الروائي إرسالها إلى المتلقي، من أن المظاهر خداعة وأن الإنسان قد يختفي وراء قناع السلطة والنفوذ وإن هو إلا ضعيف مسلوب الإرادة، لكن النسور في الرواية تمثل الآلهة التي ينصاع لها الجميع، فلها الأمر والنهي، وعلى الرعية التطبيق والامتثال والخضوع، كما هو الشأن والغراب الذي وعلى الرغم من خبثه وبطشه ينصاع لها « وسمعت الغراب يقول بصوت خافت كأنه صوت راهب في محرابه: لك الولاء أيتها النسور الآلهة... ولك الخضوع ولك الخنوع ولك الدموع ولا الشموع...⁽⁴⁾ »

وفي عرضه شخوص الرواية، عمد الروائي إلى تبني أنظمة العدول لدى شخصية النسور، ولسنا ندري إن كان في ذلك جانب كاريكاتوري في إعطاء تصوير مغاير للآلهة كمقدمات ميثولوجية، أم لمد المتلقي مزيدا من الحرية في استجلاء أنساق الصمت والتميز، الذي ينبنى على ثنائية الضعف/ القوة يربطها بالفئران والنسور.

(1): الخامسة علاوي، العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، دط.2013، ص 255.

(*) الغروتسك هو نوع من الأسلبة التي تنطلق من الواقع وتشوهه عمدا، ينظر:الخامسة علاوي، العجائية في الرواية الجزائرية، ص 267.

(2): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 72.

(3): م ن ، ص 103.

(4): م.ن ، ص 103.

كانت هذه بعض النماذج التي تجسد شخصيات الرواية المدورة المعرفة سواء المتحركة أو الساكنة - على سبيل التمثيل لا الحصر - وكأي متلق لهذا العمل الروائي، يبقى السؤال رهين حبيبة الشاهد " نون"، فلا تكاد صفحة تخلو من حضورها، لكن في أي قسم من أنواع الشخصيات يمكن إدراجها ؟

ب. الشخصيات (المدورة المبهمة):

وهو النوع الذي ضم شخصية نون حبيبة السارد التي جاءت مبهمة، مغبشة الملامح وغامضة، ونستطيع القول - إن جاز ذلك - أن هذه الشخصية بالتحديد شخصية ضبابية وانزلاقية، حيث لا يستطيع المتلقي الإمساك بخيوطها، وعليه فكل متلق سيتخيلها وفق ما ترسمه له استحضارات واستذكارات الشاهد عنها من خلال ثلاثية العشق / الحلول / الصمت.

ووسط هذه الحتميات علامات استفهام كثيرة يفصح عنها السارد « ذوبيني فيك ... اكسري جدار صمتك يا ... ذكية ودعينا نلتحم... إن الالتحام يولد الاحتراق ... إن الارتواء يولد الظمأ، حدثتك طويلا وظللت صمتا... كنت في حضرتك يا درويشتي أمارس طقوس الحلول ... كنا جسدا واحدا يا أنا، فصرت نصف جسد ... خانني الكلام وظللت صامتا كالألهة. »⁽¹⁾

فالشاهد وحبيته نون كانا متلاحمين، وسط تقاطعات دلالية صامته، توحى بها خيانة الكلام، ما جعل الجسدين جسدا واحدا، وبالتالي الانفصال بعد الالتحام، أي بمعنى مغاير، رحيل الحبيبة نون التي لم يخضعها الروائي لمعايير منطقية، إنما جعلها بمثابة الطيف ليزيد من درجة التغبير داخل الرواية، فيقول السارد: « غير أنني ما رأيته قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهدت العمر كي أراك، ألمسك، أنعم بالخصب منك... وكنت تقولين دائما: يكفيك الطيف... تخيلني كما تشاء وكما يحلو لك وضمني حين توقفك الخمرة المعتقدة ... وأنا يا حبيتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح ... ولا أملك هذه الخمرة المعتقدة... »⁽²⁾

وهنا تنكشف لوحة جديدة للحلم الجميل، للحبيبة نون التي تجدد في طيفها الحل لبقاء السارد، أما عن مواصفاتها فيكفي أن نتخيلها شأن السارد في ذلك، والذي عبر عنها بلغة انزياحية، أشبه ما تكون لوحة شعرية لها بداية دون نهاية، وإذا عمد الروائي إلى أنسنة الحيوانات والأشياء والأمكنة والأزمنة، فما شأن الحبيبة نون ؟

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 46، 47.

(2): م.ن ، ص 47.

هي شخصية مركزية تمثل مفصل الرواية، وقد تناوبت عليها كل الاستذكارات والاسترجاعات والحنين إلى لحظات كانت وما تزال، وإن كانت مجسدة في لغة الصمت « أو ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل وما زال يترنم بها لحنا سرمديا ؟ وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم. »⁽¹⁾

والحقيقة أن الصمت يحمل من المشاعر - أحيانا - ما تعجز الكلمات عن وصفه، خاصة وإن تعلق الأمر بالعلاقة التي وحدث بين الشاهد وحبيته نون، لكن أيعقل أن تكون نون هي ذاتها المدينة المومس التي انتهكت هويتها من طرف الغراب وأتباعه؟

نون هي الواقع الذي عاشه الشاهد يوما ما وحلم جميل ينتظر لقاءه، لتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة على عدة دلالات ينسجها المتلقي حول الحبيبة نون، وإمكانية اللقاء والتوحد مجددا مع الشاهد، وربما سيكون ذلك في الجزء الثاني من الرواية عينها والذي سيكون بعنوان: " أصحاب الكهف والرقيم " كانت هذه بعض الشخصيات المدورة الفاعلة في رواية " سراق الحلم والفجيعة " والتي كان دورها كبيرا في تنمية النص بفضل الوظائف التي مارسها، وكمقابل لهذا النوع نجد الشق الثاني المعروف باسم: " الشخصيات النمطية " فما شأنها ؟

2.2 الشخصيات النمطية (المسطحة) Flat Character

وهذا النوع من الشخصيات جامد لا حراك فيه، يبنى حول فكرة واحدة من أول الرواية حتى نهايتها فهي « شخصيات عادية، غالبا ما تجيء مسطحة، لا تنمو داخل العمل الفني، حيث لا تمثل إلا حضورا لنمو القصة نفسه، عندما تجيء قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع. »⁽²⁾ إذ إن دورها نمطي لا يتغير وتطور الأحداث، وعليه فالتلقي لا يجد أدنى صعوبة في القبض على دلالاتها والتعرف على أبعادها ونوازعها، بل إنها توضح نفسها بنفسها دون أي جهد فهي « شخصية يمكن توضيحها بجملته واحدة. »⁽³⁾

لكن على الرغم من بساطتها وسطحيتها إلا أن لها أهميتها داخل الرواية، فهي التي تكشف عن جوانب الشخصيات الأخرى، لتعين المتلقي على فهمها عن طريق الاحتكاك بها، من هنا وجب على الروائي الاهتمام

(1): سراق الحلم والفجيعة ، ص 27.

(2): هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 127.

(3): إ.م. فورستر، أركان الرواية، ص 54.

بهذا النوع من الشخصيات بغية سد ثغرات العمل الروائي كافة، وإن كانت « مبنية على سجية واحدة منفردة (...) قد تكون كاريكاتورا وقد تكون تجريدا مثاليا. »⁽¹⁾

لتبدو الشخصية هنا ذات طابع جاهز ومكتمل لدى المتلقي، غير أن ذلك لا يحجب أهميتها في الرواية. ولأن العمل الروائي لا بد وأن يدمج في متنه هذا النوع من الشخص، كان لزاما على المتلقي - في ضوء هذا الطرح - أن يتساءل عن مدى توافرها في رواية " سراق الحلم والفجعة " وعن الدور الذي لعبته داخلها، فقد كشفت الرواية عن عديد الشخصيات المسطحة الثابتة على اختلافها، توزعت بين من ظلت ساكنة ومن حاولت الحراك، لذا تشكلت وفق الآتي:

أ. الشخصيات الثابتة غير المستقرة:

وهي التي تبقى ثابتة الأبعاد من البداية إلى النهاية فتبدو هامشية وذات دور فوتوغرافي لا غير، لكن وبهدف خلق التوازن السردى داخل الجو الروائي، كان لا بد من العناية بهذا النوع لأن الحياة الروائية لا تقوم فقط على شخصيات نامية تطور مجرى الحدث في القصة، وتسعى إلى إدهاش المتلقي بتبنيها عنصر المفاجأة، بل إنها تنهض على شخصيات ثابتة لا تتطور مطلقا، ومن أمثلتها في رواية " سراق الحلم والفجعة " نجد الثعالب التي قال فيها السارد: « إلى متى تطاردني الثعالب المشردة... تعدو خلفي عند كل منعطف... عند كل زاوية... عند كل موقف... هاهم إني أراهم يأتون من هناك... يضحكون... يعوون... يعدون... يلهثون... »⁽²⁾

إذ اقتصر وجودها فقط على الجري خلف الشاهد، والسخرية منه بالضحك، فقد كان حضورها هامشيا، حتى إن ثبوتها في المتن الروائي كان محصورا بمرتين اثنتين طيلة الرواية، مع تكرار دورها عدة مرات، حيث يقول: « جاءت الثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى. »⁽³⁾ فنجد الروائي قد كرر هذا المقطع الخاص بالثعالب عدة مرات (كما في الصفحتين 50 و 43) وهذه الشخصية من أتباع الغراب ونعل، وقد أورد الروائي سبب ظهورها في المدينة إذ « لم يكن في المدينة ثعالب من قبل حتى ظهرت فيها الفئران وسال طمئها رابيا، فانجذبت إليه الثعالب تترى من كل فج عميق تسعى، كونها تحب الطمئ. »⁽⁴⁾

(1): رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987، ص 230.

(2): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 11.

(3): م. ن. ، ص 35.

(4): م. ن. ، ص 50.

فارتبطت الثعالب بالفئران التي اتبعت الغراب ونعل، ما يعني أن الثعالب في الرواية مجرد تابعة مأمورة لا غير، لتبقى بذلك محافظة على النمطية والسكون داخل الرواية ككل.

شخصية أخرى تمثل هذا النوع، وهي **البالوعة** التي جاءت في الرواية مكتملة وناضجة لا تفاجئنا بأي تطور في موقفها، بل إن لها دورا وحيدا في قول الروائي على لسان الشاهد: « زفرت بالوعة من دبرها نثانة وقالت حشرجة: ما زلت تبحث عن حبيبتك نون؟! لن تجدها لقد توزعتها القنوات.»⁽¹⁾

فهي كالغراب ونعل، وكل من يأبي اجتماع **نون والشاهد**، بدسها الدسائس واستفزاز البطل، لكن بمنحى ثابت لا حركة فيه.

وتستمر النمطية لدى بعض شخصيات الرواية **كاللدد اللدد**، يقول الروائي: « بدأ اللدد يلتهم قدمي ويزحف صاعدا إلى ساقي وفخذي وبعدها سيغتال الفحولة في... تذكرت أن القمر عدو اللدد، ضوءه يحرق اللدد اللدد.»⁽²⁾

فالدور الذي أسند **للدد كشخصية** بسيط وساكن، يلخص إمكانية استهداف فحولة الشاهد، فإن لم يكن من طرف المدينة المومس فهو سيتم من طرف اللدد اللدد عدو القمر والمأمور من قبل المدينة والغراب ونعل. أما **الإله قبحون** فوجوده شبه منعدم نظرا لحضوره الفوتوغرافي الساكن، إذ جسد دور الإله الذي يعبد الغراب وأتباعه دون أن تكون له مقاطع سردية مهمة « وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظافرنا نفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون... قبحون العظيم...»⁽³⁾

ولأن **قبحون** إله من صنع أتباع **الغراب والمومس** فهو كان ذا دور بسيط، فقط استقبال تضرعات أراذل الشخوص كالأخدان ونعل « **سوحب... سوحب... ربي ورب الغراب والرنس والغيب... رب اللظام واللكام والشيهب سوحب... سوحب...**»⁽⁴⁾

كما وظف الروائي عدة شخصيات أخرى نمطية غير متطورة، وكانت أشبه بأسماء حبرية على الورق مثل: **العناكب**، **نور الشمس** و**شذا الزهر**، **هنابال بن رافض**، **عسل النحل**...

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص 90.

(2): م. ن، ص 51.

(3): م. ن، ص 16.

(4): م. ن، ص 17.

ب. (الشخصيات النبطية التي تعادل أو تكوّن متحركة:

داخل كل عمل روائي، ثمة شخصيات ثابتة تحاول تغيير واقعها بالحراك قدما نحو ثنائية التأثير/ التأثير لتسعى جاهدة رغم سطحيته إلى التطور، في إطار ما يسمى بالشخص الثابتة التي تحاول أن تكون متحركة رغبة منها في الانعتاق من أسر الثبوت والبقاء في الهامش، فتبقى ثابتة الصفات، إلا أن أبعادها تتغير بتغير أيديولوجياتها وإن كانت في موقف واحد قد يعطي السرد منحى آخر، ومثل هذا النوع نجده واضحا لدى "العجائز" اللاتي أردن إسقاط القمر والانتقام منه لسيدتهن المدينة المومس حيث « اجتمعن يوما وحدهن وليست معهن المدينة، وقررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأها ماء، فكن بذلك أول من حاول الصعود إلى القمر من بين المخلوقات. »⁽¹⁾

فالعجائز غيرن من نمطيتهن بأن قدّمن دوراً إضافياً عوض البقاء في الجانب الساكن، فهن لم يكتفين بإسقاط القمر وإنما كن السبب في تشويهه بأمر من المدينة المومس، التي أحبها القمر وهام عشقا بها. دون إهمال دور شخصية الأحذية الخشنة في الرواية والتي كانت كتجسيد للشياطين التي تضرب الأرض بقوة وتنتهك جسد المدينة المومس شأنها شأن البقية « عند المبولة وجدت المدينة المومس منبطحة على ظهرها عارية تتوسد ساعديها تحت قفاها... ترفع رجليها في الهواء... تلوك علكتها.... أما الأحذية فقد اصطفت في طاوور طويل خلف المدينة إنهم يضاجعونها بالتناوب... وكان الغراب يعطي لكل حذاء أكمل شهوته موزة. »⁽²⁾

إذ لم تكتف الأحذية الخشنة بالدخول إلى المدينة، إنما انتهكت حرمتها وأزقتها وأشبع فيها نزواتها والكل يقف صامتا، وعلى الرغم من أن هذه الشخصية غريبة عن المدينة، إلا أنها دخلتها دون خوف أو وجل ما زاد في تشابك الأحداث وانزعاج المشاهد، وقد أعطاهما الروائي صورة هولاكو حين ضاجع دار السلام فقال: « كانت الرؤوس التي تظهر من فتحاتها تجعل الجبال الرواسي دكا فتذرهما قاعا صفصفا، وكانت عيونها التي تخرج من محاجرهما ثم تعود تسلخ القلوب سلخا، ويشيب لولها الولدان (...) والمهم أنها ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ. »⁽³⁾

هذا بالإضافة إلى شخصية الهدهد التي جاءت بنأ الطوفان والتي بينت للناس أن المدينة المومس ما هي إلا زور وبهتان، وقد جاءت الشخصية ساكنة إلا أنها أرادت الحراك، بأن ساعدت المشاهد على معرفة أمر

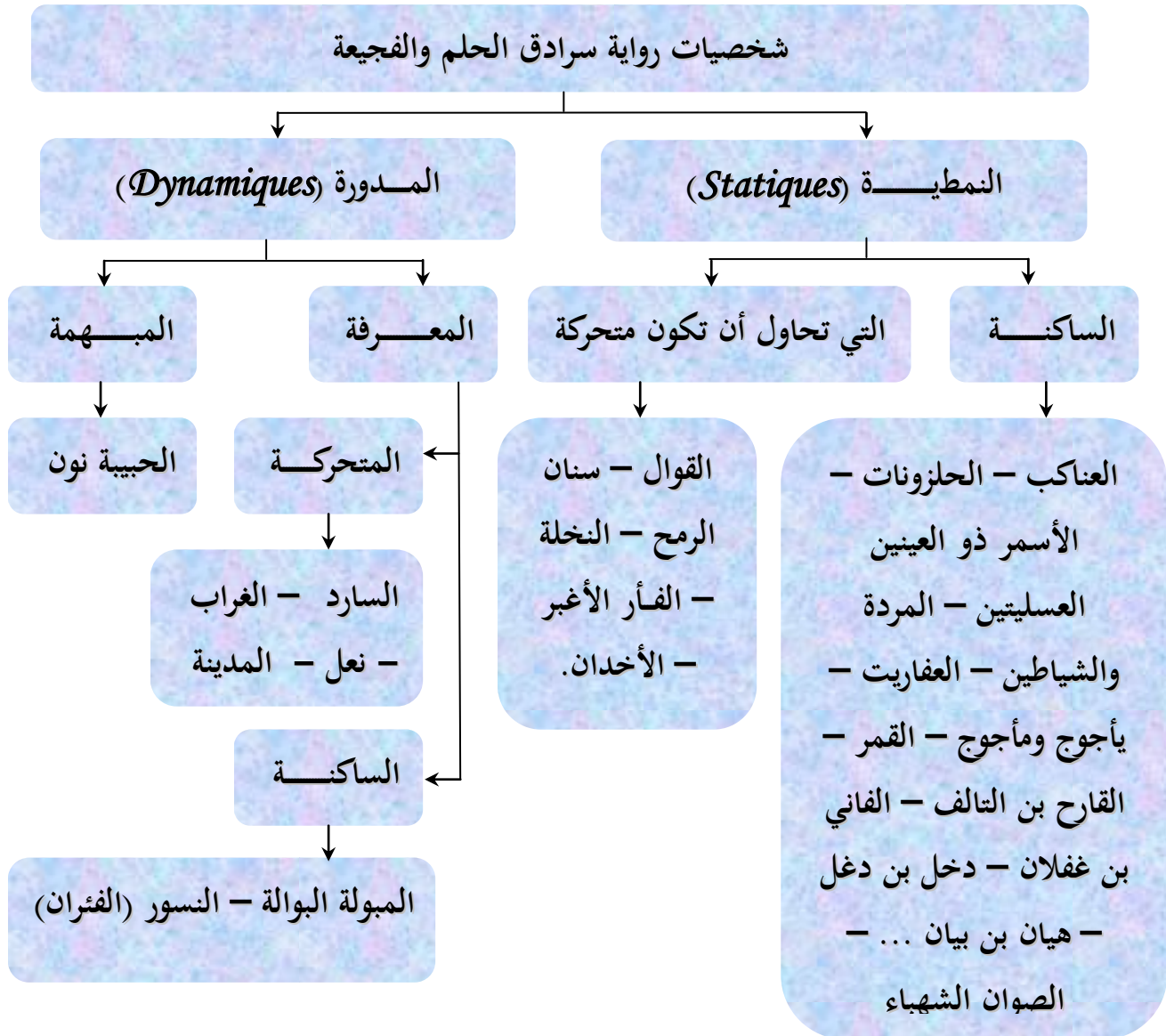
(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 53.

(2): م. ن، ص 64.

(3): م. ن، ص 66.

الفصل الأول شعريّة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

الطوفان الذي سيحل بالمدينة، لكن دور الشخصية انتهى بموتها من طرف الغراب الذي « قصد الهدهد فجز رأسه وحمله من أذنه يتقاطر دما، ثم غرز رمحا في حلقومه ورفعه إلى الأعلى عند قمة المبولة. »⁽¹⁾ وقد عاجلت الرواية هذا النوع من الشخصيات وأولته بالغ الاهتمام، إلا أنه يصعب تحليلها كافة، لذا حاولت رصد نوعي الشخصيات مع التمثيل لهما فيما يأتي:



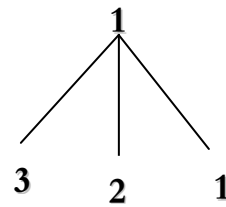
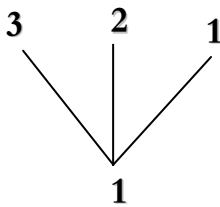
(1): سرادق الحلم والفجيعة ، ص 90.

ليتضح مما سبق أن رواية " سرادق الحلم والفجيرة " لخصت تجربة إنسانية كاملة بواسطة شخصيات مراوغة ومراودة للمتلقي، إذ تنفتح الشخصية الواحدة منها على تأويلات عديدة، يخلقها عالما متشابكا لا يخضع لمعيار المنطق، ما أكسبها صفة الإدهاش والمفاجأة على اختلاف أنواعها، وهو الذي سعى الروائي إلى تبيانها من خلالها، إذ أدرك كما « أدرك الوعي الجديد أن سمة التجانس ولت إلى غير رجعة، وأن الأشياء والعلاقات بينها أصبحت عرضة للانتهاك والتغير، في زمن احتلت فيه الركائز المنطقية التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية. »⁽¹⁾

II. المكون السرد في رواية " راس المـحنة ":

يتسم كل عمل روائي بوجود شخوص تحرك أحداثه في أطر زمكانية مختلفة، ما يخلق عدة علاقات بينها، الأمر الذي يؤدي إلى الصراع، وبالتالي تأزم الأحداث التي تبتدئ عادة بوضعية افتتاحية في حالة أولية (*Etat Initial*) والتي لا بد فيها من التوازن، ثم وضعية ختامية أو ما يعرف بالحالة النهائية (*Etat Final*) وما بين الحالتين يختل النظام ويتشتت توازن الأحداث نتيجة حدة التوتر القائم بين شخوص الرواية وعلاقاتها، إلا أن هذا التوازن سرعان ما يعود إلى حالته المستقرة في النهاية، ويكون ذلك في الأغلب بامتلاك موضوع القيمة (*Objet Valeur*) المرغوب فيه، لذا لا بد - في هذه الحالة - من التعامل مع الأدوار والأفعال التي تؤديها الشخصية، تبعا للتحليل الغريماسي القائم على العامل (*Actant*) والممثل (*Acteur*) فما الشخصية بنظر أليجيرداس جوليان غريماس؟

تجاوز غريماس في نموذج العامل الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي لها، بمعنى آخر انتقل من المستوى التركيبي إلى الدلالي في تحليله للشخوص، وتوضح نظريته للشخصية الروائية من خلال مصطلحين هما: العامل والممثل، الذين تربطهما علاقة مزدوجة كما يبينه الشكل الآتي: ⁽²⁾



(1): مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 124.

(2): ينظر: أ.ج. غريماس، جوزيف كورتيس، د. باط، الكشف عن المعنى في النص السرد: النظرية السيميائية السردية، تر: عبد الحميد بورابو، دار السيل للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 24، 25.

بحيث إذا كان فاعل ما (1) يمكن أن يتجلى في الخطاب عن طريق عدة ممثلين (1،2،3)، فممثل واحد (1) يمكنه أن يجسد عدة فواعل (1،2،3) ... وبغية إيضاح الفكرة التي تناولها غريماس لابد من تعريف كل من العامل والممثل.

- **العامل:** إن العامل في نظر غريماس هو ما يكون ممثلاً بعدة ممثلين سواء أكان ذلك معنوياً أو مادياً وهو ما تؤكدُه نيكول إيفيريرت (Nicole Everaert) في كتاب "سيمولوجية السرد (Sémiotique Du Récit)" بقولها: «إن العامل قد يكون ممثلاً بممثل أو أكثر سواء بشكل ثنائي أو ممثلاً بجماعة ممثلين...»⁽¹⁾ وعليه فالشخصية - تبعاً لهذا الطرح - يمكنها أن تكون مجرد دور في النص، بصرف النظر عن عمق تأثيره وإن كانت فرداً أو فكرة حتى، فالعامل إذن «وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي». ⁽²⁾

- **الممثل:** ويرتبط الممثل بالجانب الدلالي، وهذا ما أورده عبد المجيد نوسي حين قال: «إذا كان مفهوم العامل يتميز بطبيعة تركيبية فإن مفهوم الممثل يبدو منذ الوهلة الأولى على الأقل غير مرتبط بالتركيب، لكن بالدلالة.»⁽³⁾ الأمر الذي يقود المتلقي إلى التساؤل عما إذا كان عدد العوامل يقتضي وجود العدد نفسه بالنسبة للممثلين ! وهو الذي أجاب عنه محمد عزام في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي" بقوله: «... وإذا كان عدد العوامل (Les Actants) ثابتاً في كل حكي، وهي ستة:

1. المرسل / والمرسل إليه

2. الذات / والموضوع

3. المساعد/ والمعارض، فإن عدد الممثلين لا حدود له. ⁽⁴⁾

وقد استبدل غريماس مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية، لتجنب اللبس القائم على فكرة أساسها أن العامل لا ينطبق على الإنسان فحسب، إنما يتجاوزها إلى الأشياء والحيوانات، إضافة إلى أن

(1):Nicole Everaert,Sémiotique du récit,Édition de Boeck Université, Bruxelles, p38

(2): السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي: دراسة سيميائية (غداً يوم جديد لابن هذوقة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000، ص 19.

(3): عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية_التركيب_الدلالة)، شركة النصر للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت، ص 165.

(4): محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 332.

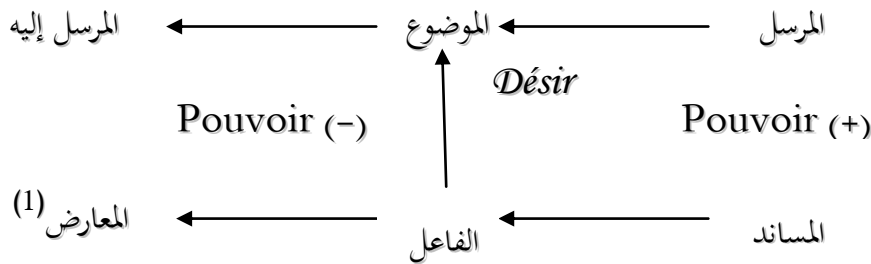
الفصل الأول شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

مفهوم الشخصية يزداد غموضا كلما تعرضنا إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان) هذا ويعتبر غريماش الجملة مقصودا صغيرا تتوفر فيه كل الوظائف الكبرى مجسدا في ثنائيين وأربعة حدود، أما الثنائي الأول فهو:

الفاعل (Sujet) ← الموضوع (Objet)

ويربط بين كلا القطبين تقابل (Opposition) إما على مستوى الرغبة (Désir) أو التحري (Enquête) لذا نجد في كل قصة من يرغب في شخص أو يبحث عنه.

وبالنسبة للثنائي الثاني، نلفيه مجسدا في المساند (Adjuvant) ومعارض (Opposant) وهما في المستوى السردى بمثابة الأحوال والصفات الموجودة في المستوى النحوي، أما الرابط بينهما فهو التقابل لكن في مستوى الاختبارات (Les Epreuves) لأن المساعد يساند الفاعل في بحثه (التحري) والآخر يعارضه، وهو ما يبدو واضحا في الترسمة الآتية:



وهكذا يمكن القول أن غريماش بطرحه فكرة العامل والممثل، قدم فهما جديدا ومغايرا للشخصية التي يمكن إعطاؤها اسم الشخصية المجردة القريبة من مدلول الشخصية المعنوية، بمعنى أنه ليس من الضروري ربط العامل بالشخص (الممثل) فقد يكون مجرد فكرة أو تصور أو حيوان كفكرة الدهر مثلا، وعليه فالشخصية قد تكون مجرد دور يؤدي داخل المعمار الروائي بصرف النظر عن مؤديه. وفي هذا المقام يرى " سعيد بنكراد " أن « العامل مفهوم أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية، فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة، إنه يعادل مفهوم الوظيفة. »⁽¹⁾

(1): سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الرباط، دط، 2001، ص 47.

1. النموذج العاملي (Le Model Actantiel) والمقولات العاملية (Les Catégories

Actantielles) في رواية راس المحنة:

تبعا لنادية بوشفرة فإن « العامل كائن مجرد له دوره في التصرف الوظيفي مثال ذلك: تقديم يد العون الذي يعد من وظائف العامل "المساعد" في حين يقابله القائم بالفعل (Acteur) وهو الشخصية في كامل صفاتها وصورها، كما هي ظاهرة في النص. »⁽¹⁾ وعليه ثمة ثلاثة أنماط من العلاقات العاملية مجسدة في الآتي:

علاقة الرغبة (Relation De Désir)

وتجمع بين الذات والموضوع حيث « لا غنى لأحدهما عن الآخر. »⁽²⁾ والعامل الذات إما يكون في حالة اتصال مع موضوعه، أين يحقق رغبته (ذ ؟م) أو في حالة انفصال عن موضوعه، حيث لا يحقق رغبته (ذ ؟م) فالعلاقة بينهما إذن تتراوح بين الاتصال والانفصال - حسب درجة أهمية الرغبة - لأنه « لا يوجد تحديد ممكن للذات إلا بوضعها في علاقة مع الموضوع وبالعكس. »⁽³⁾

علاقة التواصل (Relation De Communication)

وتجمع بين المرسل والمرسل إليه، حيث « يفترض بديها أن كل رغبة يحملها راغب لا بد وأن يكون وراءها محرك أو دافع يسمى مرسلا (Destinateur) هو عامل ليس لازما بذاته، بل لا بد أن يكون موجها إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (Destinataire) وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة، أي علاقة الذات بالموضوع. »⁽⁴⁾ وعليه يمكن تلخيص هذه العلاقة وفق الترسمة الآتية:

المرسل ← العامل الذات ← الرغبة ← المرسل إليه

(1): نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، دت، ص 46.

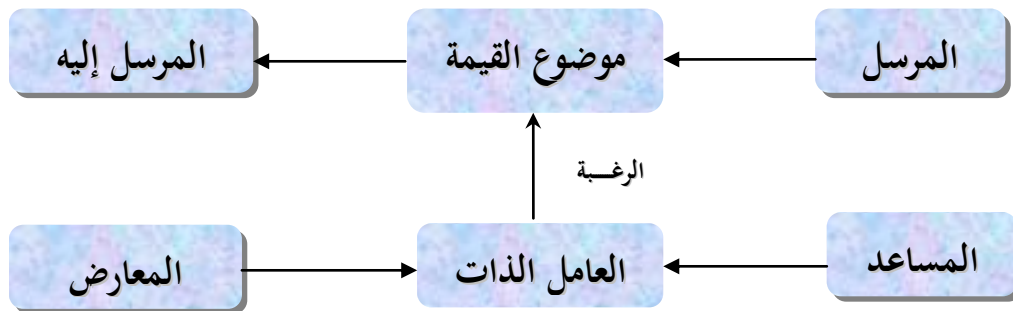
(2): Nicole Everaert, Sémiotique du récit , p40 .

(3): جوزيف كزرتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 27.

(4): دقياني عبد المجيد، دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنص الأدبي، 15، 17 نوفمبر 2008، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 191.

علاقة الصراع (Relation De Lutte)

وتجمع هذه العلاقة بين المساعد والمعارض كعاملين ينتج عن صراعهما إما العمل على تحقيق العلاقتين السابقتين (الرغبة والاتصال) وبالتالي الوصول إلى المبتغى، وإما منع حصولهما « لنجد العامل المساعد مساندا يدفع الفاعل إلى ممارسة ومواصلة ما كلف به، من دون يأس أو خضوع أو استسلام، بينما يظهر المعارض ليقف دون ذلك جاهدا لتوريط الفاعل في مأزق، تشكل حدة في الصراع وزيادة في التوتر...»⁽¹⁾ وجميع العلاقات الثلاثة نستطيع تشكيل النموذج العملي ككل في الترسمة الآتية:



وقبل تحديد النموذج العملي الخاص برواية راس المحنة، لابد من الوقوف عند بعض المفاتيح التي تعين المتلقي على فك شفراتها، لذا تجدر الإشارة إلى أن (صالح الرصاصة) يعد الشخصية المحورية الأولى التي تنطلق منها الرواية وترتكز عليها كافة الأحداث.

تبدأ الرواية باستذكارات كانت الفصيل بين صالح والمدينة، أين صنع من الماضي حاضرا له، كيف لا وقد تركت حرب التحرير ومشاركته بها أثرا كبيرا في نفسه، لدرجة جعلته يأبى مغادرة القرية إلى المدينة وهو القائل: « أي سحر يملكه هذا التراب... تعطيه كل شيء وتحس أنك لم تعطه شيئا... هذا التراب يعطي بسخاء ولا يأخذ أبدا (...) لم أعد أحس بالتعب وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض... أكره الليل حين يلقي علينا برنسه الأسود شفقة علي... »⁽²⁾ حيث يجد صالح الرصاصة راحته ومتنفسه في تراب قرينته البسيطة النقية، التي تضم قبري والديه وتداعيات ذكرياته السعيدة رفقة من يحب، الأمر الذي زاده رفضا بأن يرحل إلى المدينة كاقترح من صديقيه " السعيد " و " الربيع " لأن الحياة في المدينة أسهل بتوفر الماء والكهرباء، وتضمن مستقبل أولاده بوجود المدارس والجامعات، وهذا ما يبدو واضحا في الملفوظ السردي الآتي: « صدقني يا صالح، ما دمت هنا ترى القبور في الصباح والعشية ستعيش على التاريخ فقط. على الماضي، وعلى الموت (...) الناس الآن يا صالح تعيش على المستقبل... الناس طلقوا الماضي، هكذا

(1): دقياني عبد المجيد، دلالات السيميائية السردية في القصة الشعبية، ص 191.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 15.

يا خيَّ صالح ستضيع وتضيع عائلتك وأولادك... لابد أن ترحل إلى المدينة... من حقك يا صالح أن تعيش سعيداً...»⁽¹⁾ وعليه يتأسس موضوع الرغبة في جعل صالح يقتنع بترك القرية والذهاب إلى المدينة ليكون الوضع البدئي وفق الترسمة الآتية:

فا ؟ المدينة ؟ القرية

فصالح الرصاصة كفاعل، في انفصال عن المدينة وفي اتصال مع القرية، لأن القرية تحمل أبعاداً عديدة بالنسبة لصالح تتجاوز كونها مجرد حيز للعيشة الصعبة، بل هي أغنى من أن يتركها ويرحل فيقول: «أنا هكذا سعيد وهانئ في قريتي مع زوجتي وأولادي ما بقي لي غير أن أموت هانئاً إن شاء الله وأدفن كما أوصى والدي...»⁽²⁾

أ. العلاقات العائلية في الترسمة الأولى:

● علاقة الاتصال: (المرسل / المرسل إليه)

تعد القرية السبب الرئيس في جعل كل من السعيد والربيع يرغبان في رحيل صالح الرصاصة رفقة عائلته إلى المدينة، على اعتبار أن القرية مكان منغل ومغلق بانغلاق الذات فيها، رغم ما تحمله من لحظات حياته السعيدة، وبناء عليه فالمرسل هنا هو القرية، بينما المرسل إليه هو صالح الرصاصة، الذي لم يتقبل فكرة الرحيل وترك القرية وراءه، وبين قطبي الفصل والوصل يظهر صالح الرصاصة وفق مسارين اثنين، فهو يحتل مكانة الذات الموجهة للرغبة وفي الوقت نفسه المرسل إليه، على اعتباره المستفيد من الرحيل كذات والرافض المغادرة كمرسل إليه.

● علاقة الرغبة: (الذات / الموضوع)

بالنسبة للذات، فثمة ممثلان يتشاطرانها هما السعيد والربيع، كموجهين لصالح الرصاصة، بغية تحقيق رغبتهما بإبعاده عن القرية وجعله متحضراً، إلا أن المرسل إليه ما يزال على رأيه. ليكون الوضع وفق الآتي:

ذ (صالح الرصاصة) ؟ ؟ م (المدينة)

(1): راس المحنة ، ص 22.

(2): م.ن ، ص 20.

ما يضطر الذات إلى استعمال أساليب أكثر إقناعا كقول السعيد: « يا صالح الناس كلهم تغيروا... الناس كلهم تبدلوا... الزمان الذي فات ولى إلى غير رجعة (...) فاتك القطار وبقيت أنت صالح الرصاصة... نفس الطول... نفس العرض... نفس البيت... نفس الأفكار (...) أفق يا صالح يا مغبون...» (1) إذ لجأت الذات هنا إلى اتباع أسلوب المراوغة بغية إقناع المرسل إليه بموضوع رغبتها، والذي كان كتمهيد أو لنقل كنقطة إيجابية لصالحها، لأن بوادر الاقتناع بدت واضحة على المرسل إليه حين قال: «ورغم كوني كنت أخاف المدينة... كنت أدرك أنهما ما أرادا لي إلا الخير... أشفقا علي وعلى حالي وفقري...» (2) وبمساعدة " عرجونة " وإلحاح من الذات بدأ موضوع الرغبة في التحقق تدريجيا باقتناع الذات بضرورة الرحيل « هما يعرفان أنني أستشيرها في كل شيء... ويعرفان قيمتها... كانا معا يقلبان في بصريهما وفيهما إلحاح بقبول الفكرة (...) وأردت أن أقول لا للمدينة فقلت نعم...» (3)

فالمرسل إليه ؟ المدينة

ولعل هذا القبول كان كنتيجة حتمية لما آلت إليه ظروف صالح الرصاصة، فالقرية لن تضمن له ولأولاده المستقبل عكس المدينة المتعددة الآفاق.

● علاقة الصراع: (المساعد/ المعارض):

بقراءة الصفحات الأولى من الرواية، يتبين للمتلقي المساعدة التي قدمتها عرجونة بنت اعمر للذات (السعيد/ الربيع) في تحقيقهما موضوع الرغبة (الرحيل إلى المدينة) بأن وافقت بعد استشارة صالح الرصاصة لها. وهي تقول له: « وإذا رحلت إلى المدينة تبقى صالح الرصاصة... كلمتك هي رأس مالك، حياتك هي شرفك...» (4) هذا ويمكن إدراج الظروف القاهرة لجهة المساعد كونها من الأسباب التي جعلت المرسل إليه يقتنع وهو المحب لعائلته وأولاده الجازية وعبد الرحيم. وبالنسبة للجانب المعارض، فلا وجود له لأن الجميع وافق على الرحيل أخيرا، وكسر منطق الثبات في الريف بصعوباته العديدة وسلبياته الجمة، وعليه يعد الرحيل هنا مرحلة انتقالية لدى صالح الرصاصة، فكيف سيجد الحياة في المدينة ؟

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة ، ص 20.

(2): م. ن ، ص 24.

(3): م. ن ، ص 24.

(4): م ن ، ص 24.

حالة الذات: الاتصال بموضوع رغبتها، لأن السعيد والربيع قد تمكنا من إقناع المرسل إليه بترك القرية والذهاب إلى المدينة، ما يبين نجاحهما في الوصول إلى موضوعهما.

ذ ؟ م

ب. العلاقات العامة في الترسمة الثانية:

• علاقة الاتصال: (المرسل / المرسل إليه)

هي المدينة كمرسل من جعلت صالح الرصاصة يرغب في التغيير ويتنازل عن ماضيه وأرضه وبيته بالقرية نظرا للصورة المشرقة التي رسمها له كل من السعيد والربيع، على الرغم من الوعد الذي قطعه لوالده بعدم ترك مسقط رأسه أبدا، وقراره هذا كان لصالح عائلته وخاصة ولداه الجازية وعبد الرحيم بغية إكمال دراستهما والحقا بركب التطور الذي يساهم العلم فيه بالدرجة الأولى، أما المرسل إليه فهو صالح الرصاصة لأنه المستفيد الأول والراغب فعلا بالتغيير رغم كرهه للمدينة.

• علاقة الرغبة: (الذات / الموضوع)

أما الذات في هذه الترسمة فيمثلها صالح الرصاصة بنفسه، الرجل الطيب المجاهد الذي قضى حياته في إرساء الحق ونبد الظلم، هو الذي يقول بكل فخر وشجاعة وتحد: « خائفون مني ؟ تريدون إبعادي عن أسيادكم...؟ حياتكم كلها كذب على الشعب... وعلى الله... وعلى نفوسكم... وعلى التاريخ... وحتى على أسيادكم... خافوا الله... واحد تزرعون له الورد في الشتاء... وملايين تزرعون لهم السم والشوك طول العام... سينتقم الله منكم إنه يمهل ولا يهمل... وغفلة الشعب لن تطول...»⁽¹⁾

هو صالح الذي ضحى من أجل سعادة زوجه وأبنائه، وقد ذهب فعلا إلى المدينة من أجل الحياة الرغيدة السعيدة، وبفضل السعيد والربيع أصبح عاملا بالمستشفى، يساعد كل محتاج وإن لم يتخيل نفسه مسبقا أنه سيصبح حارسا في المشفى « وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لا بأس يا صالح... عامل بالمشفى... حارس في المشفى... وهو رمز صحة هذا الشعب... وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي... وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت... أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء... خدمت خمسة أشهر أجيء في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة... أساعد في التنظيف وسقي الأشجار...»⁽²⁾

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 46.

(2): م.ن ، ص 30.

إذ بعمله الجديد يقرر صالح الرصاصة أن يبدأ حياة أخرى تتأقلم مع وضعه في المدينة ليكون موضوع رغبته منحصرًا في العمل، وإيجاد نقطة يستقر فيها الأمل بحياة أفضل.

• علاقة الصراع: (المساعد/ المعارض)

بفضل السعيد والربيع، تمكن الفاعل الذات من إيجاد عمل في المدينة، وعليه كانا بمثابة قوة دفع ساهمت في تصاعد الأحداث وتساقق موضوع الرغبة مع الذات فيقول: « بعد أيام أصبحت عاملاً بالمشفى بفضل الربيع والسعيد، لما شكرتهما على المجهود الذي بذلاه، غضبا وقالوا هذا واجب إنه إخلاص الإخوان لبعضهم البعض.»⁽¹⁾

والملاحظ على هذه الوحدة السردية أن شخصية الذات " صالح الرصاصة " قد تكون مكتملة من حيث الكفاءة والقدرة على تحريك برامج سردية لاحقة، كون الذات هنا تسعى جاهدة إلى خلق عالم مثالي داخل يوتوبيا السلطة الظالمة، لكن هل ستحقق الذات موضوع رغبته بوجود أطراف معارضة ؟ من يمثل الاتجاه المعاكس هو "مدير المشفى" الذي مارس عدة ضغوطات على الذات كنتيجة لا بد منها عند تعارض القيم والمبادئ بين السلب والإيجاب. ما جعل حالة الاستقرار تتزعزع مع سلطة وظلم مدير المشفى، يقول صالح الرصاصة: « وصدمت... بعدما كنت أنتظر الشكر والاعتراف واحترام الجميع تلقيت عكس ذلك تماما... وبدأت التقارير والوشايات تصل إلى المدير»⁽²⁾

وهذا التأليب من طرف أتباع مدير المشفى خلق توترا وصراعا بين صالح والرئيس، هذا الأخير الذي فصله من عمله وطرده من بيته ما جعل الأحداث أكثر تشعبا وتعقيدا، إذ يقول صالح الرصاصة: « سحبنى الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون، مرة بعد مرة يصاب بنوبة عصبية، وفصلوني عن العمل... طرقت كل الأبواب... اشتكيت للمسؤولين... كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية... كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة... »⁽³⁾ وحتى بعد طرده من العمل والبيت، ازدادت حالة الذات سوءا فلم تجد حلا سوى الهرب إلى القرية حيث الأمان.

حالة الذات: الانفصال عن موضوع رغبته، حيث نجد أن صالح الرصاصة فشل في الوصول إلى مبتغاه خاصة بعد أن فصل من عمله وطرد من البيت وأصبح أشبه بالمجنون، فيقول في موضع من الرواية: « ماذا لو قلت

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة ، ص 30.

(2): م. ن ، ص 30.

(3): م. ن ، ص 47.

لكم أنا اسمي كرسي ... نعم كرسي ! ينهض من مكانه متعثرا يكاد يسقط...ينداح هنا وهناك...
يتماسك يلمس الكرسي... هاهو... رأيتموه ؟ نعم أنا كرسي أربع قوائم...» (1)

ذ ؟ م

ث. العلاقات العائلية في الترسمة الثالثة:

بعد فصله عن العمل وطرده من البيت، بدأ صالح الرصاصة يبحث عن مرحلة استقرار أخرى في المدينة، فوجد ضالته في حارة الحفرة، بالقرب من بيت منير وجدته علجية التي يكن لها كل الود والاحترام، يقول "منير" واصفا المشهد الذي جمع بين صالح وعلجية: « أطلت نائًا ملفوفة بشالها الأبيض كالنورس... وتجمدت ملامحها فجأة... وظهرت عليها علائم الدهشة (...) وكأنما فطنت لحالتها فانتفضت:
- سي صالح وليدي العزيز.
- أما علجية... أما العزيرة.

وارتمى في أحضانها كالرضيع الفزع الجوعان. وقفت مندهشا أرقب المشهد...» (2)
ليتضح من خلال هذا المقطع السردى أن العلاقة بين صالح وعلجية لم تكن وليدة اللحظة إنما كانا على علاقة سابقة أيام كان صالح العلواني في الجبل، حتى إن الجازية أخت منير بالرضاعة.

● علاقة الاتصال: (المرسل/المرسل إليه):

حيث نجد أن سكان حارة الحفرة من يمثلون المرسل في هذه الترسمة، على اعتبار أن صالح الرصاصة بانتقاله إليها سعى جاهدا لمساعدتهم، نظرا لطيبة قلوبهم وبساطتهم « وفي حارة الحفرة عرفت رجالا فيهم شيء من الذين رحلوا... عرفت عزيز زينب وعكة وصاحبه الخير بلعوط فيهما كثير من الجنون ولكن طيبتهما كانت أكبر...» (3)

فقد كانت حارة الحفرة بمثابة المحرك الذي وجه الذات نحو إمكانية القضاء على الفساد نهائيا، والذي يمثله بصفة خاصة " محمد املمد " بصفته رئيس البلدية الجائر، والذي ينظر إلى سكان حارة الحفرة بعين الاحتقار والتكبر، فيقول: « هذا أنت عبد الرحيم...؟ ادلكني جيدا لا تترك ذرة غبار واحدة... هل

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة ، ص 55.

(2): م.ن ، ص 59، 60.

(3): م.ن ، ص 62.

تعرف أن هذا الغبار الذي يلتصق بنا يأتينا من أحيائكم الفقيرة ؟ يجب أن نطالب الدولة بنصب سور بيننا وبينكم...» (1)

إذن فحارة الحفرة كمرسل لها عدة عوامل تدفع بالذات إلى اتخاذ القرار الصائب، ومن أهم هذه الأسباب: الفقر والتهميش، أما المرسل إليه فنجدته مثلاً بالمجتمع الذي سيستفيد من القضاء على السلطة الجائرة الجائرة التي فرضت على سكان حارة الحفرة البسطاء، لذا لم يجدوا بداً من الوقوف أمامها، فإما اعتدائها وإما مواجهتهم، وتحمل تبعات ظلمها وطغيانها.

● علاقة الرغبة: (الذات/ الموضوع)

عند قراءة الرواية، ومن المرة الأولى يكشف المتلقي الدور الذي يؤديه صالح الرصاصة في تحريك الأحداث ونقلها من مستوى إلى آخر (الاستقرار، الاضطراب) في سعيه وراء توجيه القيم وإعادة إرسائها وفق ثوابت عادلة، مؤسسة على مبادئ الحق والوطنية التي غابت معالمها في المدينة، وكل هذا بروح شجاعة لا تخشى المواجهة فيقول "محمد املمد": «لقد كان عندي اللحظة مزهوا بماله... لقد بال على كرامتي ألف مرة... العميل ابن العميل... بالأمس ذبحت أباه مرة واحدة... وهاهو اليوم يذبحني ألف مرة... لعنة الله على حرية يذل فيها صانعوها (...). سأقتله وماذا عندي أنا كي أخاف عليه؟ قبلت بكل شيء إلا أن تداس كرامتي...» (2)

أما الموضوع الذي ترغب الذات في تحقيقه، فقد اتسعت دائرته وتشعبت توجهاته وازدادت عمقا، إذ إن صالح الرصاصة كذات فاعلة في الرواية، يسعى جاهدا إلى تغيير الواقع بأن يكشف الحقائق التي زينها أمثال محمد املمد، بتعرية الراهن من خلال الماضي المتعلق بأحد المعارضين (محمد املمد)، وتاريخ والده الخائن للوطن وعمال فرنسا، وفي هذا الصدد يقول محمد املمد: «وجدت نفسي أسوق السيارة باتجاه ضاحية المدينة حيث يسكن الشيخ صالح، عندي معه حساب طويل يجب تصفيته... لن أنسى أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاءوا به مكبلا إلى بيته وحاكموه في الليل (...). ما كادت الشمس تتوسط كبد السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هامدة...» (3) الأمر الذي ساهم في ظهور عوامل مضادة للذات (صالح الرصاصة)

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 77.

(2): م.ن، ص 87.

(3): م.ن، ص 81.

● علاقة الصراع: (المساعد/ المعارض):

فيما يتعلق بالعامل المساعد، نجده متعددًا بتعدد ممثلي الخير والنقاء والذين وقفوا بجانب الذات (صالح الرصاصة) بغية الوصول إلى المبتغى كالجاذبية التي أرادت القضاء على السلطة الفاسدة المتمثلة في محمد املمد « ها الخنجر يلمع في عيني... أشده بقوة لا بد أن أغرزه إلى آخره... حتى المقبض... حتى مرفقي... لا بد أن أراه يتقيأ دما... لا بد أن أراه يتخبط كدجاجة مذبوحة... كجثة والده العفنة حين ذبحه الرجال الكبار... لا بد أن أذبحه، في عروقي مازالت تجري دماء الفحولة... انظر والدي... انظر عبد الرحيم... انظر ذياب...»⁽¹⁾

وليست الجاذبية فقط من تقف بجانب والدها لتحقيق رغبتها، بل إن أغلب سكان حارة الحفرة ساندوا صالح الرصاصة أمثال: ذياب، منير، عبلة الحلوة... لكن (محمد املمد) يعد أول من عارض هذه الرغبة، وأراد القضاء على صالح الرصاصة، هذا بالإضافة إلى مدير المشفى الذي فصل صالح عن عمله والعجوز "عكة" التي مثلت خير عميل سخره محمد املمد، خدمة لأغراضه الدنيئة، وفي هذا تأكيد لما جاء به جوزيف كورتيس في كتابه "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية" « نستطيع بالنسبة إلى العلاقة ذات/ موضوع أن نستخرج على الأقل نوعين من الوظائف المختلفة: بعضها يتمثل في مد المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل وبعضها الآخر على العكس، يتمثل في خلق العراقيل بتصديدها إما لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع.»⁽²⁾

ذ ؟ م

حالة الذات: الاتصال بموضوعها نسبيًا بعد قتل عبلة الحلوة لمحمد املمد.

(1): راس المحنة ، ص 222.

(2): جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 14.

2. البرنامج السردى: *Le Programme Narratif*

يضم كل عمل أدبي جملة وظائف سردية تمثل العمود الفقري للحبكة القصصية في تنامي أحداثها وارتخائها، والتي يقوم بناؤها على ما يعرف بالبرامج السردية (*Les Programmes Narratifs*) وفق أنظمة خاصة تتحكم بها الذات الفاعلة بين الاتصال بموضوع قيمتها وانفصالها عنه، إذ يرتبط البرنامج السردى بعملية التحويل المتعلقة بالذات الفاعلة، وذلك من خلال الانفصال والاتصال « والفاعل لا يشترط أن يكون إنسانا بالضرورة، وموضوع القيمة ليس شيئا جامدا (...) والقيمة لا تتحقق في تفردا ولا توظف لذاتها، بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة التي تملك كيان الفاعل وتقوده إلى الصراع من أجلها وتملكها... »⁽¹⁾

وبذلك يكون البرنامج السردى كالآتي:

ب س = (ف ؟ م) أو (ف ؟ م)

وللبرنامج السردى أربعة أطوار يمر بها على التوالي: التحريك، الكفاءة، الإنجاز والجزاء.



(1): نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 54.

(2): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط، ص 93.

وتكتسي هذه الأطوار أهمية كبيرة من حيث رسمها للمسارات السردية، الخاصة بالشخصيات في علاقتها بالأدوار العاملة التي تؤديها بفعل تحولات مختلفة.

● التمرير: *Manipulation*

التمرير بمثابة فعل تمارسه شخصية على أخرى ممارسة تفضي إلى تنفيذ البرنامج السرد في أوله، فهو « يمثل منطلق سعي الساعي إلى مسعاه، وقد يكون هذا بتمرير من الخارج (كتكليف من ذي سلطة...) وقد يكون بتمرير عاطفة أو شعور بالواجب داخل ذات الساعي...»⁽¹⁾ وعليه فالمرير على ممارسة الفعل قد يعتمد في تحريكه إلى وسيلتين، إما التمرير بالتهديد أو بالترغيب أما الطرف الأول، فكما يشير التعريف يتم على مستوى أعلى من المحرك كالسلطة مثلاً، وهذه الحالة ناتجة عن رفض المحرك قبول العرض من المحرك، ما يجعل الأخير يلجأ إلى إرغام المحرك على القبول، لكنه قد يرفض الرضوخ وبذلك يكون المحرك في حالة انفصال عن موضوع قيمته، وفي حالة التمرير بالترغيب يكون القرار بالإيجاب والقبول، عندئذ يكون المحرك في حالة وصلة بموضوع القيمة ليكون - بذلك - قائماً على البعد الإقناعي بين المرسل والذات الفاعلة.

● الكفاءة: *Compétence*

« وتتمثل في تحصيل مستلزمات بلوغ المسعى، وهنا ينبغي أن يتبين الدارس مدى هذا التحصيل، ومدى تأهل الشخصية أو عدم تأهلها لهذه الكفاءة (...) ودراسة مدى توفر الكفاءة ينبغي أن تتم مرتبطة بصلة الساعي بالعمل من جهة، وصلته بالمآل من جهة أخرى، فقد تسعى الشخصية إلى ما تريد بلا مؤهلات (...) كما يمكن أن تتوفر الكفاءة، غير أن المآل يكون سلبياً.»⁽²⁾ فالفاعل لن يتمكن من تحقيق فعله والوصول إلى موضوع رغبته، إلا إذا اكتسب المؤهلات اللازمة، لذلك فالكفاءة شرط ضروري للقيام بالفعل، كما يبين التعريف أن الشخصية قد تسعى إلى ما تريد دون مؤهلات، وفي هذه الحالة يكون البرنامج السرد « ذا طبيعة تحيينية وليس تحقيقية.»⁽³⁾ وإن لم يمتلك الفاعل المؤهلات اللازمة لتحقيق الفعل، لابد أن يحمل علامات تشير إلى إمكانية تحقيق البرنامج السرد « وهذا يعني امتلاكه لمجموعة من الموجهات (*Modalités*)، إرادة أو واجب

(1): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 94.

(2): م.ن، ص 94.

(3): نسيم بوسلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 155.

وقدرة أو معرفة الفعل.»⁽¹⁾ ما يعني أن الفاعل في هذا الطور لابد أن يكون في حالة اتصال مع الموضوع (ف ؟ م) سواء بالرغبة / الواجب، القدرة / المعرفة.

• الإنجاز: *Performance*

« وتدرس ها هنا كيفية إنجاز الحدث المراد، وخاصة صلة هذا الحدث بحقيقة الكفاءة من جهة وصلته بالجزاء من جهة أخرى.»⁽²⁾ فالأداء أو الإنجاز يتميز بقدرة الفاعل على أداء المهمة المكلف بها، إذ بعد أن يكتسب الكفاءة لذلك الفعل، يأتي الأداء كطور من أطوار الرسم السردى ليعين تلك الكفاءة المكتسبة.

• الجزاء: *Sanction*

« وهو مآل المسعى وطور النهاية وينبغي أن يدرس في صلته بالعناصر الثلاثة السابقة، وفي جملة ما يمكن أن يؤديه من معاني ودلالات، فقد يكون الجزاء غير ما تستحق الذات الساعية، وقد يكون دون ما ينبغي لها أو أكثر، وفي جميع الأحوال يكون هذا الطور دالا على القيم والعلاقات والمثل التي يتحرك فيها المكافئ والمكافأ.»⁽³⁾

فالتقييم / الجزاء باعتباره آخر مرحلة من مراحل البرنامج السردى، متعلق بطور التحريك الذي مورس من قبل المرسل / المحرك والذي يتوقع الكفاءة المحسدة في المرسل إليه / الفاعل، لذلك يظهر « التقييم كحكم إبتيمى من طرف المرسل على البرنامج السردى الذي تم تحقيقه ومدى مطابقته للالتزامات التي تمت بين المرسل والمرسل إليه في مرحلة التحريك.»⁽⁴⁾

وبقراءة رواية " راس المحنة " والتعرف على أهم نماذجها العملية يتساءل المتلقي عن مدى تحقيق العوامل لمواضيع رغباتها وفق أطوار البرامج السردية، فكيف ذلك ؟

أ. البرنامج السردى الأول:

يمثل السعيد والربيع المحرك لبرنامج صالح الرصاصة السردى، بغية الرحيل للمدينة وترك القرية، وهو الذي حدث بعد إقناع صالح الرصاصة، وعليه مر قانون السرد بثلاثة مراحل هي:

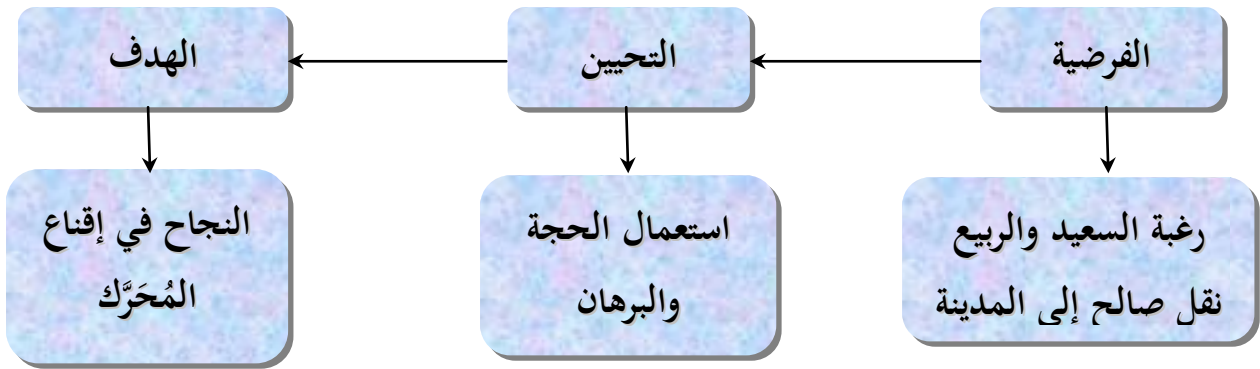
(1): نسيم بوضلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، ص 155.

(2): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 94.

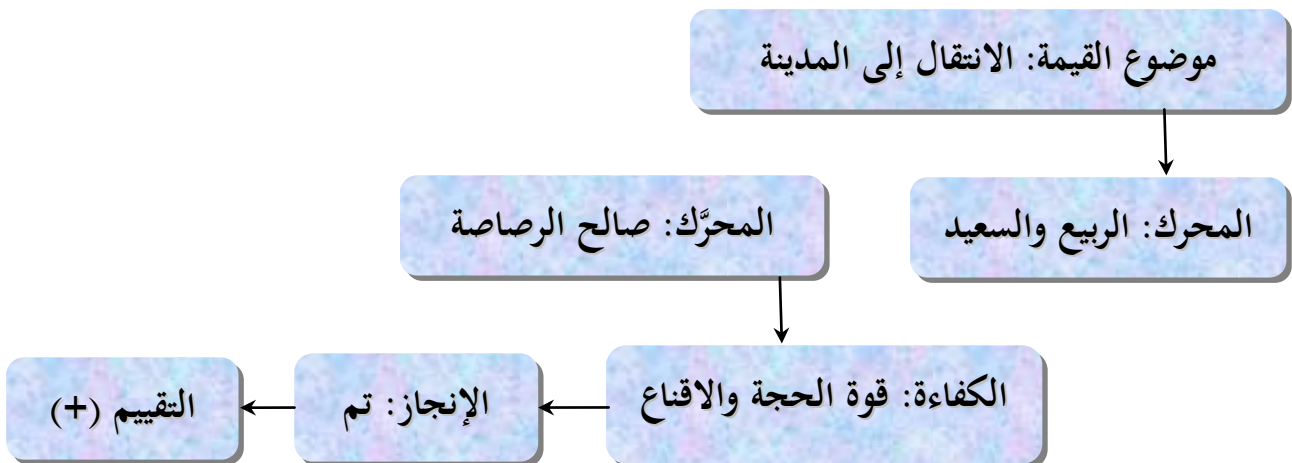
(3): م. ن، ص 94.

(4): نسيم بوضلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، ص 161.

الفصل الأول شعيرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي



إذ إن لجوء المحرك (الربيع والسعيد) إلى قانون العقل وقوة الحجة، مكنهما من تحقيق موضوع القيمة. وعليه يكون البرنامج السردى كالاتي:



التحريك: بالترغيب.

ذ ؟ م): نجاح البرنامج السردى الأول.

ويرحيل الشخصية الرئيسية إلى المدينة، يبدأ الفعل التحويلي بتحريك شخوص أخرى وفق برنامج سردي آخر.

ب البرنامج السردى الثاني:

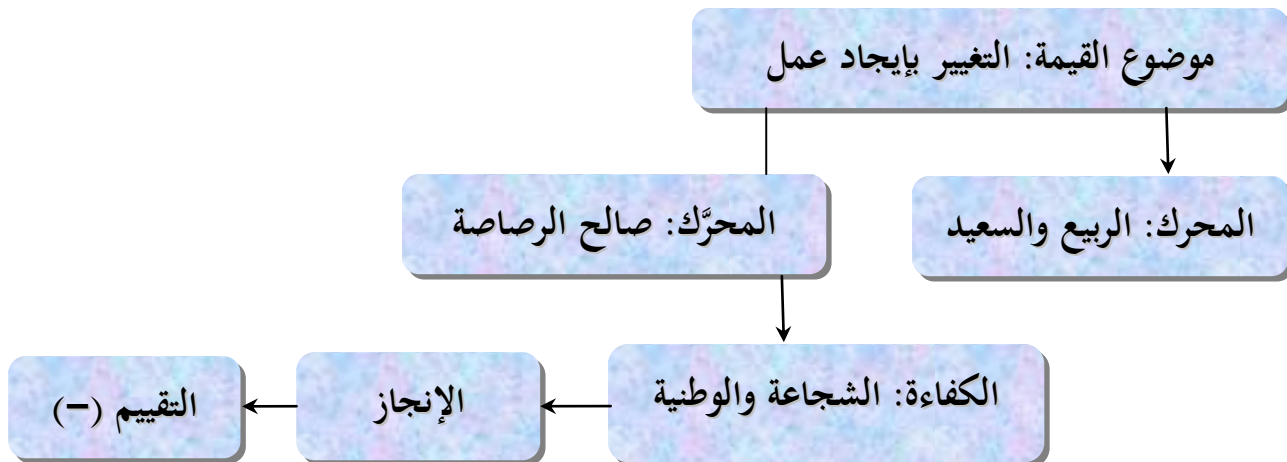
بدأت حالة الاستقرار تظهر بعد انتقال الفاعل (صالح) إلى المدينة واستقراره بها وإيجاد عمل جديد كحارس بالمشفى، وعليه يكون أثر الفعل التحييني إيجابيا بالنسبة للمحرك المحسد في (الربيع والسعيد) لنجاحهما في تحقيق موضوع القيمة الخاص بهما برحيل صالح الرصاصة إلى المدينة، في حين نجده فشل مع

الفصل الأول شعيرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

العامل (صالح الرصاصة) بسبب الاضطراب الناجم عن العوامل الضدية التي كانت له بالمرصاد، وأول من مثل الجانب المعارض " مدير المشفى " الذي بذل جهده بغية فصل الذات عن موضوعها، لا لسبب سوى تفاني صالح الرصاصة في العمل وإخلاصه في ذلك، لتؤدي هذه الحالة البدئية إلى تنامي العقدة وتشابكها بسبب الصراعات الداخلية بين الذات والمعارض، الأخير الذي وجد الحل الأمثل لإنجاح برنامجه الضديد بأن يطرد صالح الرصاصة ويفشل برنامجه ككل، فيقول « أنت دائما مشوش، لاشيء يرضيك... والناس كلهم مخطئون في رأيك... الجلسة مرفوعة وأنت لا بد أن تحضر أمام المجلس التأديبي بتهم عديدة. »⁽¹⁾ حيث كانت نتيجة هذا المجلس فصل الفاعل (صالح الرصاصة) عن عمله، ليليه الطرد من البيت، إلا أن هذا الانفصال ساهم فيما بعد باتصال صالح بسكان حارة الحفرة.

(فا ؟ م . ج) ← (فا ؟ م . ج)

إذ يتحول فاعل الحالة (صالح الرصاصة) من حالة الاتصال بموضوع الجهة إلى حالة الانفصال عنها بسبب نجاح البرنامج السردى الخاص بالعامل المعارض (مدير المشفى) ليكون وفق الترسمة الآتية:



التحريك: بالترغيب.

(فا ؟ م).

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 37.

وهذا الإخفاق الذي تعرضت له ذات صالح الرصاصة أكد له مجددا سبب نفوره من المدينة، فهي بالنسبة له « كالعاهرة لا تتزوج إلا لتجعل من زوجها مشجبا تعلق عليه خيبتها (...) لم يكن كلام الربيع صحيحا. »⁽¹⁾

ث. البرنامج (السروي) الثالث:

بعد الوضع الانفصالي الذي تم في الحالة البدئية (انفصال عن الريف، يليه انفصال عن موضوع القيمة "العمل") يتحقق الوضع الاتصالي مجددا بالتحاق الذات (صالح الرصاصة) بحارة الحفرة وتعرفه على " منير" الذي يقول « مع إشراقة شمس الغد انتقل عمي صالح مع أسرته إلى حارة الحفرة بعد أن لفظته المدينة على أطرافها الفقيرة... وغدت لي عائلة أخرى... »⁽²⁾

وبإقامته بحارة الحفرة، يحس (صالح الرصاصة) بشيء من الاستقرار والاطمئنان يرجعان إليه، لكن سرعان ما يضطرب برنامجه السروي بظهور شخصية جديدة تمثل السلطة الفاسدة (محمد الملمد)، صاحب الصورة المزوجة التي تتشاطر ماضي صالح الرصاصة وحاضره وبالأبعاد نفسها، حيث يمثل عدوه البعيد والقريب في الآن ذاته، وقد بدأ برنامج التغيير الذي ترأسه "صالح الرصاصة" علنا بغية القضاء على الفساد واستئصال جذوره ولامحرك له سوى سكان حارة الحفرة، وما يمتلكه من كفاءات جُسدت في القيم والمبادئ السمحة التي نشأ عليها، بيد أن الاتصال بموضوع قيمته (القضاء على الفساد) لم يدم طويلا، وعليه:

ب س: [تحويل سردي] ← [فا ؟ م. ق] ← [فا ؟ م. ق].

لكن كيف انفصل الفاعل عن موضوعه ؟

حييات الأمل التي تعرضت لها ذات صالح الرصاصة، أدت إلى فشلها وهروبها من المدينة إلى القرية «أما أبي صالح فقد رحل إلى القرية... عاد إليها، آثر أن يعيش في بيته القديم... لكن حالته لا تبشر بالخير ويجب أن نكون معه في هذا الوضع السيء جدا، وإلا قد يقع فيما لا تحمد عقباه تماما. »⁽³⁾ وهذا الفشل كان بسبب العراقيين التي سعى محمد الملمد إلى خلقها بغية الانتقام من صالح الرصاصة وإذلاله وهو القائل: « أعدت غلق الزجاج ورفعت صوت البوق حد الإزعاج... خرج صالح من مغارته كالشبح وقد اشتد سواده وتلاألأت عيناه كأن إسهالا داهمه عاما كاملا... كأنما عرفني فاندفع يفتح الباب ليركب... كان الباب موصدا من الداخل... لم أشأ أن أفتحه له وأشرت إليه أن يأتيني من الباب

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة ، ص 61 ، 62.

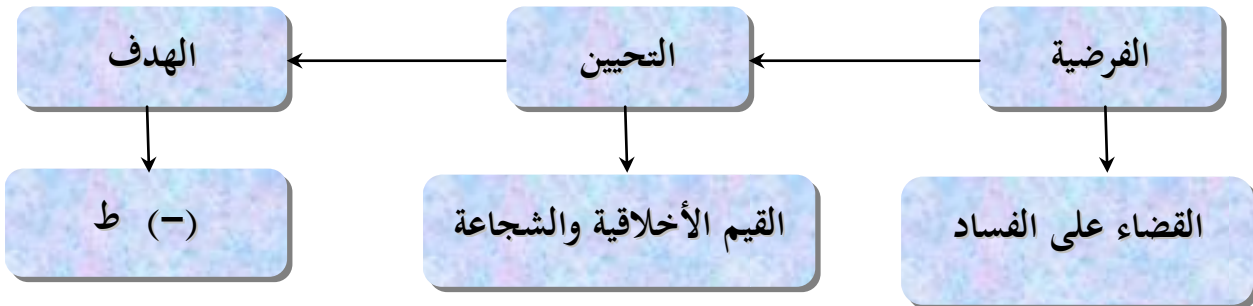
(2): م. ن ، ص 60.

(3): م. ن ، ص 176.

الفصل الأول شعيرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

الآخر...»⁽¹⁾ إذ عمد محمد الملمد - لإنجاح مخططه - إلى وسائل استفزازية وديئة تحط من شأن صالح الرصاصة، حيث أثر في مساره السلبي أسلوب المراوغة والنفاق بهدف نيل ثقة صالح الرصاصة، فيقول: «الماضي ماضي يا شيخ صالح... والذي فات مات... يجب أن نفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة لا نكتبها إلا بالذهب الخالص»⁽²⁾ إلا أن صالح الرصاصة يكتشف ألاعيب محمد الملمد لمعرفة مسبقة وخبرة واسعة بنواياه السيئة، ليحييه بقوله: « وهل تركت في الدفتر ورقة واحدة بيضاء بريئة ؟ »⁽³⁾ فأنى له بالنقاء وكله رجس وأوساخ، خاصة بعد اغتصابه لعبلة الحلوة ؟

إلا أن ممارسات محمد الملمد لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزها إلى درجة طلب الزواج من الجازية ابنة صالح العلواني الذي رد بقوله « نجوم السماء أقرب إليك أيها النجس، ودخلت الدار فصفقت الباب غضبا وسمعتة ينبح كالكلب: والله لآخذنها أو لأقتلنكم جميعا أيها الأندال. »⁽⁴⁾ ونظرا لكل الضغوطات التي مارسها محمد الملمد وبسياسته السلطوية على صالح الرصاصة، قرر الأخير التخلي عن موضوع قيمته، خاصة بعد مقتل ابنه عبد الرحيم على أيدي الإرهاب بزعامة " صلاح الدين " الأمير، ليمر نظام السرد الخاص ببرنامج صالح الرصاصة بالآتي:



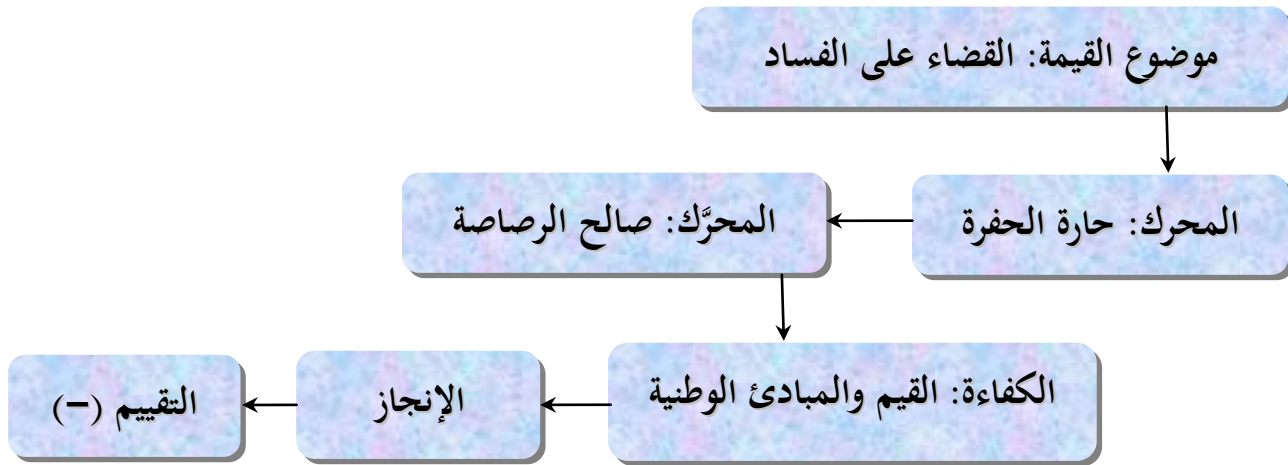
وبناء عليه نستطيع تحديد البرنامج السردى وفق الآتي:

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة ، ص 82.

(2): م.ن ، ص 83.

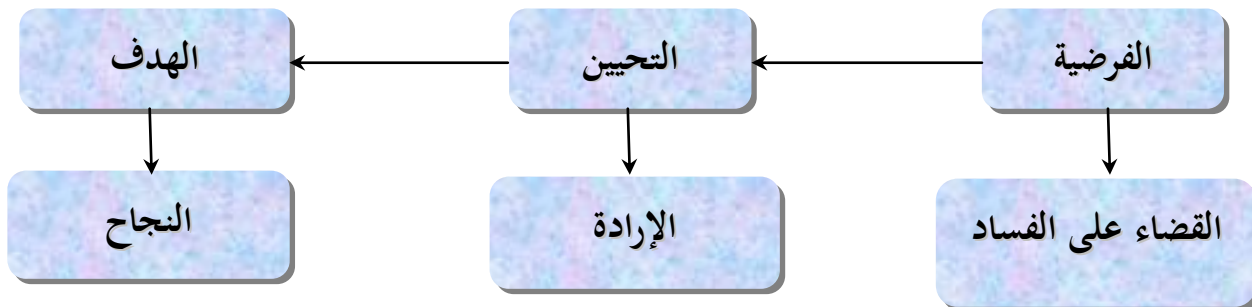
(3): م.ن ، ص 83.

(4): م.ن ، ص 85.



التحريك: بالترغيب. (فا ؟ م)

وبعد هروب صالح الرصاصة من واقع المدينة المشوه إلى حلم القرية النقي، استمر موضوع القيمة على يد سكان حارة الحفرة كعامل جماعي ممثل في منير، ذياب، عبلة والجازية، بغية القضاء على الفساد ولن يتأتى لهم ذلك إلا بالقضاء على محمد املمد، ليكون نظام السرد وفق الترسمة الآتية:



وتم النجاح فيما بعد من طرف عبلة الحلوة التي قتلت محمد املمد كأمل جديد لحارة الحفرة التي سميت لاحقاً بحارة الربوة، يقول السارد: «وحين أشرقت شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد حارة الربوة.»⁽¹⁾

(فا ؟ م)

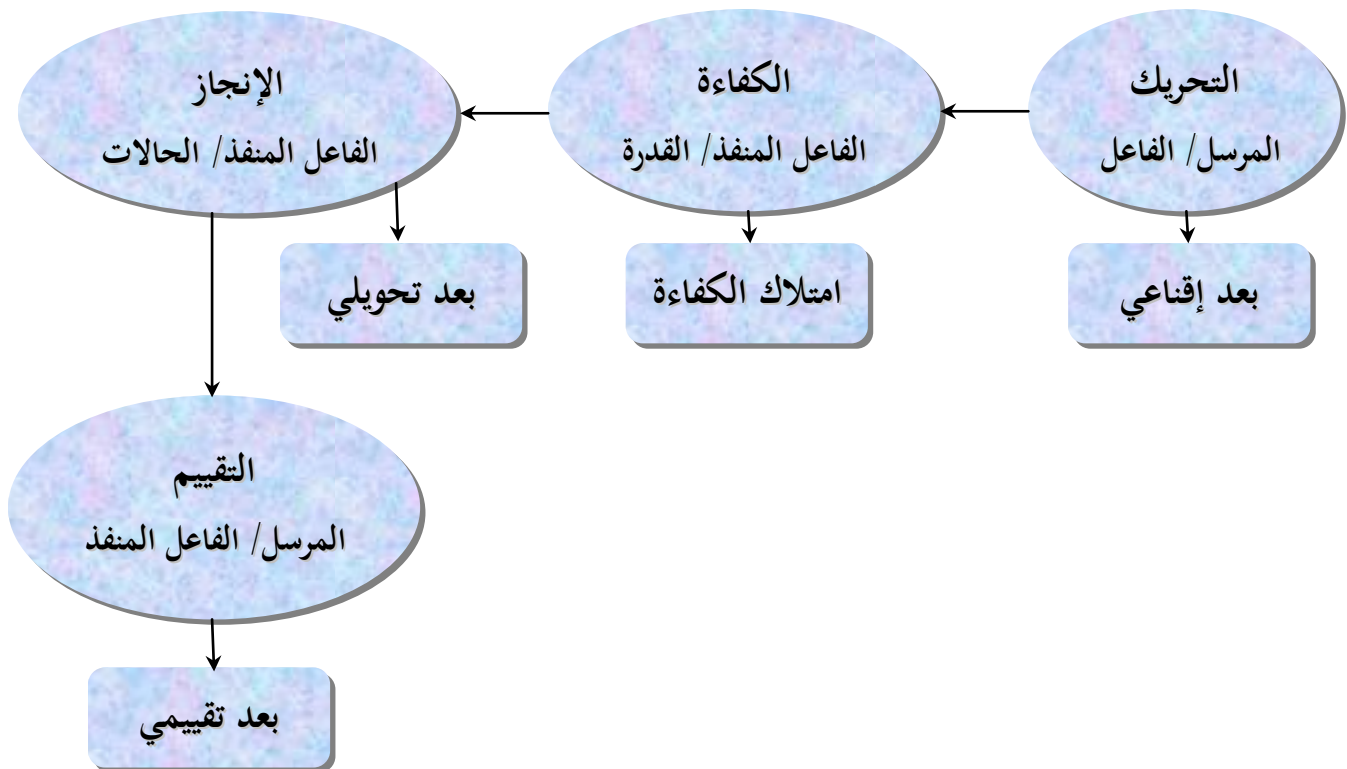
وهكذا فساكن حارة الحفرة بمن فيهم صالح الرصاصة، سعوا جاهدين إلى تحقيق موضوع القيمة وقد نجحوا في ذلك بعقد إلزامي في إحلال العدل، ونبد الظلم وإن كان دون صالح الرصاصة الذي كان رمزا لاغتراب الذات عن نفسها بين عالمين، تشتت وسطهما، عالم النقاء البسيط وعالم المدينة المتشابه الغامض.

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 226.

الفصل الأول شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

والمتلقي بتتبعه خيوط الرواية وفق النموذج العاملي، سيكتشف قدرة الروائي الكبيرة في العناية بشخصه التي جعلها ضمن مستويين: مستوى يمثل الواقع الجريح البسيط والمتمثل في سكان حارة الحفرة، ومستوى السلطة الظلمة التي يمثلها كل من محمد املمد ومدير المشفى وحتى ضابط الشرطة، وما بين المستويين ثمة موضوع قيمة (*Objet De Valeur*) يتصارع من أجله كلا العالمين بغية النجاح فيه والوصول إليه، وقد جسد "منير" دور المرسل الإييسيتيمي والذي « يظهر من جديد في نهاية الحكاية في وضعية ثابتة أثناء تقييم الأداءات المحققة، ظهورا يعكس انتقاله من موقع المرسل / المحرك إلى موقع المرسل / المقيم... »⁽¹⁾ فمنير كمحرك لم يترك البرنامج السردى المتعلق بحارة الحفرة مطلقا، إنما ظهر في نهاية الحكاية كمقيم لآداء ذياب باعتباره عاملا مجندا من أجل القضاء على محمد املمد، وإن كان بمقالة في صحيفة بعنوان: " بارون التهريب والمخدرات " وفيه حكم وقيم الأداء بالنجاح قائلا: « إنه ذياب ها هو أخيرا يضرب ضربه... انتهى امحمد املمد إلى الأبد... »⁽²⁾

وهكذا تكون خاتمة البرنامج السردى الذي يمر بأطوار أربعة، يمكن إجمالها في الآتي:



(1): نسيم بوسلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، ص 162.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 220.

III. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

1. (المسارلات الصورية للشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"):

وهذا العنصر سيكون بمثابة مرآة عاكسة لما جاء به فيليب هامون (Philippe Hamon) من تصورات تتعلق بالشخصية، إذ أعلن أن مفهوم الشخصية ليس أدبيا، بل مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تؤديها داخل النص، إذ « عوض أن تكون مقولة الشخصية مقولة بسيكولوجية تحليل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع، وعوض أن تكون مؤسسة (قصر الشخصيات على الكائنات الحية - الإنسان خصوصا) وعوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، فإن هذه المقولة على العكس من ذلك، علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة، (...) إنها علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد... »⁽¹⁾ وكأن الشخصية هيكل أجوف يملأه المتلقي بالدلالات المختلفة، لتكتسب مدلولها من البناء القصصي ككل، فالشخصية عنده بنية مكونة من علامات لسانية (دال ومدلول) لأن النص مدونة كلامية.

والشخصية عند فيليب هامون ليست:

1. مقولة أدبية محضة « إنما هي أمر مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية. »⁽²⁾
2. ليست مؤسسة بشكل خالص « فالفكر في عمل هيجل يمكن اعتباره شخصية، وكذلك الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم، المشروع، السلطة، السهم، كل هذه الكيانات تشكل شخصيات مشخصة نوعا ما (...) وكذلك الأمر مع البيضة والدقيق والزبدة والغاز، فهذه المواد تشكل شخصيات لا تبرز إلا في النص المطبوعي... »⁽³⁾
3. لا يمكن ربطها بأنظمة سيميائية بحتة خاصة في جوانبها اللسانية « فالحركات الميمية والمسرح والفيلم والطقوس والحياة اليومية أو الرسمية، والرسوم المتحركة تضع على الخشبة شخصيات »⁽⁴⁾ *Persona*

(1): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، ص 06.

(2): إبراهيم عباس، الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص 353.

(3): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، ص 21، 22.

(4): م. ن، ص 22.

4. الشخصية ليست تركيبا قريبا، بل هي تركيب جديد، يتبنى عدة قراءات تتغير بتغير متلقيها « فالفقار يعيد بناءها، كما يقوم النص بدوره بنائها. »⁽¹⁾

وتبعا للتبولوجيا التي قدمها فيليب هامون فإن الشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" يمكن حصرها وفق ثلاثة أنواع:

أ. فئة الشخصيات المرجعية *Personnages Référentiels*

وهذا النوع هو « ما يحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. »⁽²⁾ ويبقى دور المتلقي منوطا بمدى استيعابه للثقافة أو التاريخ المعطى مسبقا ذلك أن هذه الشخصيات « عندما تدرج في الملفوظ السردى، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا والثقافة. »⁽³⁾ وتدخل ضمن هذا النوع من الشخصيات الشخصيات التاريخية، الشخصيات الأسطورية، الشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية. وكلها شخصيات سبق التعرف عليها ضمن الإرث التاريخي والإيديولوجي؛ وما على المتلقي إلا البحث في مخزونه الثقافي عنها، لرسم أبعادها وملاحها الجديدة داخل العمل الروائي. وانطلاقا من المفهوم الذي صاغه فيليب هامون للشخصيات المرجعية يمكن حصرها في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" وفق الآتي:

● الشخصيات ذات المرجعية التاريخية:

ويرتبط هذا النوع بالأصل التاريخي الواقعي، لكن وفق منحى تخيلي، فهي « شخصيات منتسبة إلى التاريخ؛ أي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ. »⁽⁴⁾ ولهذه الشخصيات حضور دلالي مكثف من حيث استغلالها كمرجع تاريخي، لكن بصورة فنية قد تتجاوز وجودها الفعلي في الواقع، فتصبح بذلك حمالة أفكار وشيفرات يسعى الروائي بثها عبر عمله ككل، ومن جملة هذه الشخوص في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" نجد:

✚ **الشيخ المقراني:** والذي كان مثالا للشجاعة والتضحية في سبيل الوطن، وقد استعان به السارد ليبرز الجانب الإيجابي الذي يتحلى به كل مواطن جزائري يأبى الخضوع لفرنسا، حيث « اختفى الحاج المقراني من ميدان

(1): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 22.

(2): م. ن، ص 29.

(3): نسيم بوضلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، ص 49.

(4): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 102.

الجهاد بسرعة ومقابل ذلك حقق نجاحا رائعا في إيقاد جذور الثورة وتوحيد جبهة أبناء عمومته ضد المستعمرين ودعم الثورة بتعاونه مع الشيخ الحداد وإقناعه برفع راية الجهاد في سبيل الله مما ضمن للثورة القدرة على الصمود والاستمرار.⁽¹⁾

إذ تبوأ الشيخ المقراني مكانة مميزة داخل المتن الروائي على الرغم من ضيق المساحة التي شغلها، فجاء وفق صورة لا تختلف عن طبيعته في الواقع، كمناضل شهم وشجاع لا يخشى الموت بغية نيل الاستقلال، وفي هذا المقام يقول السارد: « وقتل أحد الخونة الشيخ المقراني غدرا بمعركة وادي سوفلات، بعد أن ردد على مسمع جنوده متحديا فرنسا: "أريد أن أكون تحت السيف ليقطع رأسي ولا تحت رحمة يهودي أبدا..." »⁽²⁾

وما جعل شخصية المقراني مميزة، هو وضوحها وورودها وفق منحى مورفولوجي محتشم، الأمر الذي يجسد تصور الرواية الجديدة ويعطيها صبغة مغايرة، تمنح المتلقي حرية ممارسة نظام مقروئية يختلف بتعدد المتلقين، وقد فضل المقراني في هذا المقطع الموت تحقيقا لحرية ذاتية مقابل اضطهاد الآخر، ليكون الموت هنا محطة إبستمولوجية تحدد أبعاد الشخصية، وذلك في اختيار المقراني له تلافيا لحياة الذل والهوان. لكن أيعطي الموت كنهاية للمقراني نضوجا فنيا من حيث هو شخصية ثانوية في الرواية ؟ الموت قطيعة مع العالم الحيائي، بيد أنه في العمل الروائي قد يكون نقطة انطلاق لحدث آخر يحيل إلى مسار سردي أكثر تشابكا وشخوصا أخرى، وعليه فشخصية المقراني انتقلت من فراغ دلالي إلى شكل ممتلئ ساعد الموت كتيمة على إعطائه شحنات موجبة، أخرجته من نطاق المجرد إلى المحسوس في تحقيقه على المستوى التخيلي.

الشيخ بومرزوق: وهو شقيق الشيخ محمد المقراني، والذي ساند العمل الثوري بكل قوة وشجاعة بغية نيل الحرية، وقد «حاول بومرزوق وقادة الثورة إخفاء خبر استشهاد الحاج المقراني، في بداية الأمر وأشاعوا أنه جرح جروحا بليغة بسبب انفجار قبله بين يديه، غير أن ثلاثة أشخاص من الستة الذين اعتقلهم في إحدى المعارك استغلوا فرصة ما حدث من هيجان واضطراب أثناء استشهاد المقراني والتحقوا بالآغا بوزيد وأحاطوه علما بالأمر. وهكذا اعتبر يوم 05 ماي 1871 يوم مقتل المقراني، فخلفه بومرزاق في قيادة الثورة»⁽³⁾

(1): حنان بلعشاش، دور التيار الصوفي في الثورات الشعبية، خلال القرن 19 م، مذكرة ماجستير 2012، 2013، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 46.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 47.

(3): حنان بلعشاش، دور التيار الصوفي في الثورات الشعبية خلال القرن 19 م، ص 46.

ومما لا خلاف حوله أن الشخصية ذات المرجعية التاريخية ثابتة تصعب مراودتها عن نفسها، وإعادة قولبتها دلاليا لأن للتاريخ سلطته، وقد يلجأ الروائيون إلى إعادة تركيب الأحداث التاريخية بصنع تاريخ آخر فني إلا أن ذلك لا يلغي دور الشخصية في الواقع الكلية، ليصبح التاريخ عملة ذات وجهين: جانب الماكان وآخر يجسد المايكون، وفق تصور تخيلي مبني على أرضية صلبة وجدت فعلا وجهزت في فكر المتلقي، والشيخ بومرزوق جاء في إطار منظومة إستراتيجية تغنيه عن التعريف، وإن كان دوره في الرواية محصورا ومحددا بمساعدة شخصيات أخرى لتقدم نفسها، كما هو الحال والشيخ أحمد الذي كان على علاقة وثيقة بالشيخ بومرزوق في عدة محطات حوارية نقلها لنا الروائي كقول « الشيخ بومرزوق: - هل تعتقد أن هذا المكان سيكون مناسباً لاستشهادنا ؟ رد الشيخ أحمد وعلى ثغره ابتسامة حزينة ساخرة: - حيثما نستشهد فثم أرضنا الطيبة، أما جثث الكلاب الغزاة فستضيق بها...» (1)

بومرزوق شخصية تتمتع بالسلطة الأخلاقية والالتزامات الثورية على الرغم من وجودها خلف أدوار محدودة وضيقة، يملؤها المتلقي وفق ما يملكه من تراكمات إيديولوجية مخزنة في الذاكرة، كما في مقطع سردي أين « أعان بومرزوق الشيخ أحمد على الإتكاء وراح يضم جرحه الغائر في كتفه قائلاً: - يجب أن تستريح، مازلنا بحاجة إليك» (2) ف

123 تقدم يد المساعدة للشيخ أحمد من الشيم النبيلة التي تحلى بها بومرزوق وربما عمد الروائي من خلال توظيفه لهذه الشخصية إلى توضيح مدى الوعي الذي اتصف به أبطال الجزائر في حركهم ضد فرنسا بهدف الاستقلال.

 **الشيخ الحداد:** أحد الثوار الذين قاتلوا فرنسا بكل بسالة ورباطة جأش، وقد انضم إلى الشيخ محمد المقراني عام 1871 « واستطاع أن يشكل جيشا جزائريا يتكون من 120.000 مجاهد (...) لكنه لم يتمكن من جمع السلاح الضروري لخوض معارك حاسمة ضد قوات الاحتلال، وبذلك فشلت خطة الحداد لإيقاف الزحف الفرنسي في جبال القبائل...» (3)

والشيخ الحداد شخصية ذات مرجعية سياسية مميزة، لما له من بصمات قوية في تاريخ الثورة الجزائرية، وما حققه من انتصارات عديدة ضد الاحتلال الفرنسي ومن ذلك ما جاء على لسان الشيخ أحمد في

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 48.

(2): م ن ، ص 49.

(3): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 147.

قوله: «لا يمكن أن نتخلف عن شيخنا الحداد، نحن جنوده المخلصون.»⁽¹⁾ إذ يبين المقطع ما للحداد من مكانة في نفوس أصدقائه، جعلتهم يقرون برئاسته عليهم لكن «زج به في سجن قسنطينة حيث لقي ربه بعد أيام من سجنه، لم تستطع شيخوخته أن تقاوم الجوع والبرد والإهانة.»⁽²⁾

وشخصية الحداد ذات مدلول مثبت في التاريخ، وممتلئة في فكر المتلقي، بيد أنها تبقى بمثابة صلة وصل بين النص الحاضر والغائب، على اعتباره وليد لحظة سبق وأن كشفت واستقرت في التاريخ كرجل ذو حنكة سياسية، استأثر بحب الجميع.

والواقع أن استثمار المعطيات التاريخية لتحديد ملامح الشخصيات وإعطائها أبعادا فكرية، أمر صعب ومرهق من الناحيتين الإبداعية والاستقبالية، فذلك يحتاج قدرة فنية وقارئا نموذجيا يحسن السيطرة على الخطوط العريضة التي تستلزمها الرواية، وربط التاريخي بالفني، لا عزله بعيدا وهو ما يجده المتلقي في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" حيث لم يلتزم الروائي بالوجود الفعلي للشخصيات التاريخية، إنما أعاد صياغتها وفق ما تقتضيه الرواية وهنا تكمن درجة الإبداع.

✚ **ابن باديس:** (1889 - 1940) والذي ورد ذكره في الرواية ست مرات كشخصية مرجعية ذات مسحة تاريخية، وقد عرف بصموده وشهامته، وعدم إحناء رأسه لفرنسا بتاتا، وفي هذا المقام يقول الروائي «سأل أحدهم الشيخ ابن باديس: - أليس من الأجدي أن نذوب في فرنسا؟ ليس لنا مستقبل دونها. نظر الشيخ فيه بسخرية وقال: - هذا الكلام قاله أمثالكم حين كنا تحت الاستعمار الروماني، لكن إرادة المقاومة انتصرت، نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم...»⁽³⁾

وفي توظيف ابن باديس داخل المتن الروائي ممارسة ثقافية تعكس وعي موظفه بما يتفق وزاوية نظره، مع الاهتمام بمتعلقات القضية الإيديولوجية التي يسعى المرسل لإيصالها إلى المرسل إليه، عن طريق جدلية حضور الشخصية وغيابها، باستثمار وجودها الفعلي وتغيب دورها الواقعي أحيانا لأن الروائي - بالدرجة الأولى- صانع كتابات إبداعية، ولن يتأتى له ذلك بتأريخ الأحداث كما هي فحسب. ومثال ذلك ما تناوله الروائي في قوله: «قال ابن باديس مازحا:

- لقد أكلت كثيرا في بيوت أبناء سطيف، وجودة طعامهم لا مثيل لها، وفي كل مرة أتأكد من ذلك أكثر (...) ضحك ابن باديس وقال:

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 47.

(2): م ن ، ص 47.

(3): م.ن ، ص 363.

- سعد بن قطوش السطيفي أهم أساتذتي بالزيتونة، لولا أنني حملت

الجزائر في قلبي، ونذرت لها عمري لتزوجت سطيفية.

صفق الجميع معجبين بتعليق الشيخ فواصل:

- هذه المنطقة أنجبت رجالا كبارا، من الحسين الورتيلاني صاحب

الرحلة، إلى سعد بن قطوش، والفضيل الوتيلاني...»⁽¹⁾

فسطيف كمكان شهدت أحداثا مهمة، داخل معمارية النص، أين اجتمعت كافة المتناقضات من حب

وثورة وسياسة وإبداع وكره... لتستأثر بمشاعر كل من زارها، حتى ابن باديس « رئيس جمعية العلماء

المسلمين الجزائريين وصاحب الثلاثية المشهورة " الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا. »⁽²⁾

وعليه يتماهى كل من النصين التاريخي والروائي، ما يولد مشاهد مميزة تتلاقح فيها الحقائق بالمتخيل، حيث قدم

الروائي شخصية عبد الحميد بن باديس على هذا الأساس، وفق معايير واقعية وعلى درجة معينة من

التخيل، وهو شخصية محبوبة، خفيف الظل، صامد وشجاع، يجسد مبدأ " لكل مقام مقال " فنجد تارة

يظهر كشخصية تحب المزاح، وتارة أخرى كشخصية حازمة تأبى الخضوع، كما في الحوار الذي دار بينه وبين

الشيخ العقبي، هذا الأخير الذي أراد تأييد فرنسا في حربها ضد الألمان، حيث « رد ابن باديس وقد بدا

الغضب على وجهه:

- قضيتنا عادلة وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييدا ولو

قطعوا رأسي.

قال العقبي وقد بدا متأثرا:

- أنت تفعل ذلك لأنه لا أولاد لك، أما أنا فلي ثمانية.

التفت إليه ابن باديس وقد احمر وجهه وقال:

- بل لي ثمانية ملايين، نعم ثمانية ملايين، كل أبناء هذا الوطن هم أبنائنا...»⁽³⁾

وبذلك حققت الشخصية جانبا كبيرا من التأثير لدى المتلقي على الصعيدين التاريخي والروائي على

اعتبار أن الرواية اليوم « جزء من حكايات العالم، وهي بالضرورة أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 484.

(2): شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لرواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، مذكرة مقدمة ليل شهادة الماجستير، تخصص: الأدب الجزائري، جامعة سطيف 2، ص 68.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 489.

العقل الإنساني عبر التاريخ... «⁽¹⁾ ولأن الرواية عالم يفتح على عديد الشخص، فإن التاريخية منها تساعد على البحث عن الذاكرة والهوية، بغية حمايتها من الطمس والاندثار.

● **فرحات عباس:** (1899-1985): أحد أهم شخصيات تاريخ الجزائر المثقفة، والتي تدعو إلى المساواة بين حقوق الجزائريين والفرنسيين، ومما عرف عنه أنه « كان يكره العنف ويؤمن بسياسة المراحل ومسيرة الظروف. »⁽²⁾

وقد أعطى الروائي لشخصية فرحات عباس أبعادها الفكرية كما رسمها لنا التاريخ في الأغلب، على أنه يرجع السبب الرئيس لتخلف الجزائر، وعدم التحاقها بركب الحضارة إلى الجهل فيقول: « العلم ياسي رابح هو أساس تقدم الأمم، جهلنا هو سبب تخلفنا الرهيب وهو سبب استعمارنا وإذلالنا. »⁽³⁾ لذا كان للاحتلال الفرنسي جوانب مفيدة وإيجابية بالنسبة لفرحات عباس كيف لا، وسبيل التطور تمهد له فرنسا؟ فيقول: « أي إخواني الأعزاء، لقد بحثت في القرآن الكريم الذي هو كتابنا ودستورنا الغالي، فلم أجد ما يمنع أن أكون مسلما فرنسيا أنعم بالعلم والحضارة. »⁽⁴⁾ وفي هذا الرأي جانب سياسي مهم تقر به الشخصية بالنظر إلى الهدف العام الذي تسعى إليه والمتمثل في إخراج الجزائر من ظلمات الجهل إلى أنوار العلم « وعليه فإن الأمر يتطلب في رأيه إتاحة الفرص للمسلمين لكي يتعلموا، ويحصلوا على الجنسية الفرنسية ويتحسن مستواهم الاجتماعي. »⁽⁵⁾ فقد تأثر فرحات عباس كثيرا بالثقافة الفرنسية حتى أنه ارتبط بـ مرساي بيريز (*Marsiel Pirese*) الفتاة الفرنسية، وفي هذا الصدد يقول السارد: « وفجأت الجميع فتاة شقراء، تدخل مبتسمة وحيث فرحات عباس بحرارة، وأسرع فرحات عباس يقوم مصافحا باهتمام كبير، (...) وراح يقدمها:

- إنها خطيبي مرساي بيريز، سيتم زواجنا في القريب العاجل. »⁽⁶⁾

إذ تمثل مرساي بيريز بالنسبة لخطيبها هويته وانتماءه وصورة واضحة لطموحاته وهو الصيدلي المشهور الذي لن تناسبه زوجته السابقة ابنة سي خلاف حسين.

(1): ياسين النصير، المساحة المخفية: قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 09.

(2): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 232.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 431.

(4): م ن ، ص 441/440.

(5): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 233.

(6): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 432.

وبغية البحث عن مبررات مقنعة يقدم فرحات عباس مشاهد مغربية عن فرنسا في وطن مضطهد وشعبه ينزف دما يوما بعد يوم، لنجده يقول: « في فرنسا يا إخوان الكثير من الجوانب المضيئة وعلينا أن نستغلها إن أردنا أن نكون أقوياء في مستقبل الأيام. »⁽¹⁾ وكان ذلك نتيجة ما لحق بالجزائر من دمار، الأمر الذي زاد من مأساوية القصة التي يعيشها الشعب الجزائري تحت ظلم وجشع المستعمر.

وقد حظي " فرحات عباس " داخل الرواية بمكانة مرموقة، لما حققه من إنجازات ساهمت بشكل أو بآخر في رسم مسار تاريخي للجزائر، ذلك أن « فرحات عباس من مؤسسي جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا، وعمل رفقة الأمير خالد، مواقفه مشرفة لتحقيق حقوق الجزائريين من أيدي المعمرين، والمطالبة بالمساواة معهم، لقد تخرج فرحات عباس من جامعة الجزائر، كلية طب وصيدلة، وأبى إلا أن يفتح صيدلية في هذه المدينة، ومنها سيخوض نضاله النيابي، إنه كطائر النورس، يحب الحرية يحب التحليق في الفضاء المفتوح... »⁽²⁾

والمتتبع لمسار فرحات عباس التاريخي يلفيه أشبه بالخائن لوطنه، المنسلخ عن عاداته وقيمه وتقاليده وهو الذي أبرزه الروائي في عمله " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " لدرجة جعلت أحدهم يقول: « يا عباس، تريد أن تبغنا بئس بخس للنصارى ؟ »⁽³⁾ فعباس فرحات كان بالدرجة الأولى رجل سياسة، له مشروعه الخاص الذي يريد من وراء نشره الشهرة، إلا أنه لم يتلق ردود الفعل التي توقعها، فهل حقق موضوع رغبته ؟

وبهدف المضي قدما نحو مسعاه، استغل فرحات عباس وأنصاره فرصة تدهور الأوضاع في العاصمة الفرنسية نتيجة انقلاب الموازين في الحرب العالمية الثانية، بأن قدم عرضا مغريا لفرنسا يتمحور حول تعاون الشعب الجزائري مع فرنسا في الحرب للقضاء على الاحتلال الألماني في مقابل إعطاء الحقوق السياسية للجزائريين، إذ يقول في تأييده لفرنسا ضد الألمان: « فرنسا هي أنا... لو اكتشفت وجود أمة لكنت وطنيا، إني غير مستعد أن أموت من أجل وطن جزائري، لأن هذا الوطن لا وجود له فقد بحثت عنه في التاريخ فلم أجده... »⁽⁴⁾

فهذه الشخصية التاريخية شخصية صادمة، مأزومة، تحمل هم وطن تعتبره لا وطنًا، وتهدف لمساعدة أبناء لا انتماء لهم، لكن بعد رفض مطالبه الرامية إلى تحرير الجزائر من براثن الاستعمار، لم يجد فرحات عباس

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 411.

(2): م ن ، ص 396.

(3): م.ن، ص 411.

(4): م ن ، ص 487.

بدا من الانقياد وراء الذات الجزائرية، ونبذ كل معتقد فرنسي وكل ثقافة غربية والرجوع إلى الهوية القومية بتذكر أصوله والانضمام إلى صفوف الثوار حيث « قرر أن يقترب من مصالي الحاج زعيم حزب الشعب والشيخ البشير الإبراهيمي زعيم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والحزب الشيوعي الجزائري وبدأ يعمل من أجل التحالف معهم ضد الجالية الأوروبية في الجزائر. »⁽¹⁾

وعليه فالذات هنا (فرحات عباس) لم تحقق موضوع قيمتها (المساواة بين فرنسا والجزائر) وكانت على انفصال معه، إلا أنها عقدت العزم وفضلت البدء من جديد، لكن وفق أطر أخرى وسياسة مغايرة يمكن تلخيصها في «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.»⁽²⁾

● **البشير الإبراهيمي (1889/1965):** أحد أهم أعلام الفكر والأدب، ومن أبرز المناضلين الجزائريين الذي عني بمتابعة قضية احتلال فرنسا للجزائر، فقد « كانت رسالة الشيخ الإبراهيمي رسالة إيمان وعلم وتحرير للشعب الجزائري المسلم العربي، وكان رحمه الله قد كرس حياته من أجل نشر الوعي الإسلامي والعلم بين أبناء الجزائر. »⁽³⁾ وقد حمله الروائي الأبعاد الدلالية ذاتها التي ترجمها لنا تاريخه الحافل بالأحداث والمشاهد المشرفة، وعليه فرواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " كشفت عن جوانب جد مهمة من حياة الإبراهيمي في جانبيها: السياسي والإنساني، وفق نظام فني قابل للتشكيل، وهذا من خلال عرض الروائي له كشخصية تتسم بروح الدعابة، إلى جانب جديتها وتفرغها للعمل السياسي، كما في المقطع الآتي: «... في حجرة فسيحة لم ينته بناؤها بعد وجدا مجموعة من الرجال، منهم مسعود بولقباقي، صافحهم سي رابح وقبل أوسطهم على كتفه، ربما كان في الأربعين من عمره، أسمر اللون، خفيف اللحية، جلس سي رابح قبالة، أخرج رزمة نقود ملفوفة في قطعة قماش وسلمها له، فسلمها بدوره لأحد الحاضرين وقال مازحا:

-اشهد حتى لا تقول استأثر بها البشير.

رد سي رابح باحترام شديد:

-حاشا أن تأكل أموال المسجد.

-ومن قال إنني آكل الورق، هل تراني فأرا ؟

(1): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 236/237.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 367.

(3): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 271.

وغرق الجميع في الضحك...»⁽¹⁾

فالبشير الإبراهيمي خير مثال للرجل المكافح، الذي استطاع نشر القضية الجزائرية واستدعائها في كل المحافل الدولية، ولأن السلاح الأول للقضاء على الاستعمار الفرنسي يتمثل في العلم، فقد منح الإبراهيمي كل جهده ووقته لنشره « وكانت جمعية العلماء التي يرأسها قد أنشأت عشرات المدارس الإسلامية في الجزائر وقامت بإرسال البعثات العلمية إلى المشرق العربي لينالوا قسطا من الثقافة العربية-الإسلامية...»⁽²⁾

إذ إن شخصية الإبراهيمي التاريخية قد تهاوت بالتخيلية في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " حيث قدم كشخصية ثورية إسلامية، قاد حركة ثقافية واسعة في الجزائر أساسها العربية والإسلام، وقد كان المسجد بمثابة المحطة الرئيسة لذلك، وفي هذا الصدد يقول الروائي: « صلى الناس في مسجد المحطة الجديد بعد حفل تدشينه، كان الإبراهيمي خطيبه الأول، واستمع إليه الناس الذين اكتظت بهم الجنبات بشغف كبير، تحدث عن أهمية العلم في رقي الشعوب وخروجها من الظلمات، وذكر بتاريخ الجزائر الحافل بالأمجاد والمقاومات ضد الظلم والمستعمرين، ودعا سلطات الاستعمار إلى رفع اليد عن المساجد والمدارس والأوقاف حتى يعيد الشعب مكانة لغته ودينه وثقافته إلى الوجود.»⁽³⁾

وحظيت شخصية البشير الإبراهيمي في النص الروائي بحب واحترام كافة الشخوص وتقديرها، إذ كان بالنسبة لهم الحافز لشحن الهمم، حتى إن الناس بعد سماعهم لخطبته في المسجد خرجوا « مغتربين بهذا الإنجاز الكبير، وهذه الكلمات التي حركت في نفوسهم النخوة والحمية، لا بد من تكاتف الجهود لتمزيق حجب الجهل والتخلف، العلم هو السبيل الوحيد لتحرير الأمم وتقدمها...»⁽⁴⁾

وعرف الإبراهيمي بروحه الطيبة الحبة، والذي جسده الروائي في روايته، لتبيان تلك العلاقة القوية بين كل من الإبراهيمي وابن باديس، على اعتبارهما صديقي العمل والنضال، فيقول: « الشائع أن من شرب من عين الفؤارة مرة لا بد أن يعود، ومن أكل طعاما سطيافيا لا بد أن يتزوج سطيافية.»⁽⁵⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 235.

(2): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 271.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 363.

(4): م ن ، ص 363.

(5): م ن ، ص 484.

ومجمل القول، أن الإبراهيمي في الرواية جاء وفق أطر تاريخية مثبتة في مجملها على أنه إنسان قبل كل شيء، ثوري ثانيا، فدائي ثالثا، ذلك أن هدفه الرئيس تمثل في الحفاظ على مقومات الشخصية الجزائرية وعدم تشتتها بين ثقافات دخيلة تنسيها لغتها العربية ودينها الإسلامي.

إن الإحاطة بكل الشخصيات المرجعية ذات المسحة التاريخية أمر صعب تناوله، وتكمن درجة صعوبته في توظيف تلك الشخصية عينها، ذلك أنه - وعلى الصعيد الإبداعي - ليس سهلا استيعاب النص الروائي لآخر تاريخي، لما تقتضيه العملية الفنية من مقتضيات تخيلية تساعد على إيضاح زوايا الأبعاد الفكرية التي أراد المرسل إيصالها إلى المتلقي.

والروائي إذ يستدعي الشخوص التاريخية داخل رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " إنما جاء لإدماجها بأطر تاريخية لكن بأبعاد فنية تخدم النص من خلال ثنائية الواقع / التخيل، خاصة وأن «التاريخ سينسى لأن رجاله ماتوا في جانب ما من هذا العالم أين تراجعت أشعة الشمس عنهم...» (1) وبغية الحفاظ على هذا الموروث التاريخي، استلهم الروائي ما تحمله شخصياته من شحنات اجتماعية ومؤثرات نفسية ساهمت بشكل أو بآخر في صنع الحدث وإكماله، وفي الرواية المنتقاة شخصيات تاريخية أخرى عديدة والتي على الرغم من محدودية سلطتها السردية داخل معماريتها، إلا أنها قدمت كشخوص مأزومة عاشت صراعا داخليا كبيرا من أجل نيل الحرية شأن: مفدي زكريا، مصالي الحاج، محمد العيد آل خليفة، الشيخ العقبي، الأمير خالد، والأمير عبد القادر، الشاعر جلاوي... وغيرهم كثير

● الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية:

« وهي شخصيات لا تحيل على أشخاص معينين (...) وإنما تحيل على نماذج أو طبقات اجتماعية أو على فئات مهنية (...) وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة وإنما هي ممكنة الوجود باعتبار أن بعض سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي...» (2) فإذا كانت الشخصيات ذات المرجعية التاريخية تحيل إلى أشخاص وجدوا فعلا خارج النطاق النصي، فإن هذا النوع من الشخوص لا يحيل على شخصيات تركت بصماتها في الثقافة الإنسانية، إنما هي شخوص قد تعكس وجود أخرى في مجتمع حقيقي... وفي تحليلنا لرواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " عدة نماذج تمثل هذا النوع من الشخصيات إلا أننا سنقتصر على أهمها.

(1): Cathrine Mayaux, Le Statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'edouard Glissant, Thèse de doctorat, Université de Cergy-pontoise, 16 novembre, 2006, p41.

(2): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 103/102.

-الشخصيات المستبدة:

وهي شخصيات تتمتع بحب السيطرة والتملك وبسط النفوذ على الجميع، وعادة ما تتميز بالغرور وازدراء الفقراء، وإذا تساءلنا عن السبب، فسنجد أن المجتمع هو من يخولها هذه المنزلة ونذكر من هذه الشخصيات في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:"

- **المعمر فرانكو:** بما أن البلاد تعيش حالة حصار انجر عنها غياب الأمن وعدم استقرار أوضاعها السياسية، فقد كان فرانكو أحد الشخصيات التي جسدت سلبيات احتلال فرنسا للجزائر، بصفته أحد الرجال الفرنسيين، والذي هيمن على ثروات الجزائر ونهب خيراتها، ولم يكتف بذلك فحسب، إنما تعداه إلى ممارسة سياسة القمع والتهميش في حق الجزائريين، وهو ما بينه الملفوظ السردى الآتي: «فرانكو رجل غني جدا، يستولي على مئات الهكتارات ويشغل الناس فيها كالعبيد، وله داخل مدينة سطيف قصر فخم، كما له دارة ريفية يقيمها على ضفة وادي بوسلام.»⁽¹⁾

فرانكو زوج سوزان، لم يرزق منها أطفالا إلا أن ذلك زاده تمسكا بها على الرغم من نبذها له فهو «لم يترك شيئا لم يستول عليه، الأراضي الشاسعة، قطعان الأنعام التي لا عد لها، البساتين العملاقة، لكنه فشل في الاستيلاء على قلب سوزان، كما فشل في الإنجاب منها، كما فشل في العثور على كنزه المزعوم في مقبرة كويكول بمساعدة شمعون المونشو، وغرق في الخمرة فاستولت على عقله وروحه، وجعلت منه رجلا ضعيفا أمام سوزان.»⁽²⁾ إذ إن فرانكو مثال الرجل الانتهازي والاستغلالي، المحب للمال وفي المقابل يهوى سوزان التي تصغره بعشرين سنة، الأمر الذي قاده إلى الهاوية أخرا، فهي لم تعره اهتماما ولم تحبه أبدا، لذا وجد ضالته في الخمرة التي أضعفته يوما بعد آخر. وعلى الرغم من استبداد وظلم فرانكو، إلا أنه نال جزاءه سواء على الصعيد العاطفي أم المهني وذلك بفشله في العثور على الكنز الذي كان يأمل العثور عليه في مقبرة كويكول. وقد كان فرانكو يكره العرب كثيرا ويحتقرهم، حتى إنه وفي معرض تجنيد الجزائريين في حرب فرنسا ضد ألمانيا يقول: «أريد أن أرى اليوم قمة القسوة، هؤلاء العرب لا يصلحون إلا للموت، يجب أن نسوق كل القادرين دون استثناء.»⁽³⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 158.

(2): م ن ، ص 248/247.

(3): م ن ، ص 480.

وعليه فالعرب في نظر فرانكو مجرد وسيلة يتسلى بها ليموتوا في الأخير، وهو أمر يتوقعه المتلقي من شخصية "فرانكو" والتي لن تفاجئه بتاتا، فهو منذ البداية رسم كشخصية مخادعة ومنافقة، همها الوحيد جمع المال وسلب حرية العرب، ويربط المدلول بداله نجد أن فرانكو مرآة عاكسة لاسمه، وذلك إذا ما بحثنا في معنى اسم فرنك والذي سنلفيه عملة فرنسا الرسمية حتى عام 1999م، وعليه تناسب الشحنات الدلالية لاسم فرانكو مع ما يحمله من صفات تخوله حمل اسم مماثل.

فرانكو ما يزال على كرهه للعرب حتى وهو يعيش لحظات حياته الأخيرة حيث كان في « شرفته لا يلبس إلا منامته، يتصيد الفارين بلذة كبيرة... »⁽¹⁾ وكان ذلك في مشهد المعركة التي دارت بين الجنود الفرنسيين المدججين بالأسلحة، والجزائريين العزل، إذ لم يشفق "فرانكو" عليهم بل ظل متحاملا عليهم، يتلذذ بموتهم ما يزيده نشوة وإثارة، إلا أن الأمر اختلفت نهايته، بوضع "العربي المستاش" حدا له، وهو ما يبينه الملفوظ السردى الآتي: « قال العربي المستاش بفرح ممزوج بألم:

-لقد قتلته ابن القحبة، أرديته على الرصيف كالكلب العفن. »⁽²⁾

حيث يلخص هذا المقطع حقيقة فرانكو كمعادل موضوعي للكلب، على الرغم مما يرمز له من وفاء وإخلاص إلا أن الكلب في هذا الموضع يصبح رمزا للنفور والتفزز بربطه بالعفن، وما يزيد ذلك تأكيدا نعت "العربي المستاش" له بابن القحبة، وقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن القحبة تعادل الفاجرة حيث « قيل للبغي قحبة، لأنها كانت في الجاهلية تؤذن طلابها بقحابها، وهو سعالها... »⁽³⁾ وإنما يقال للرجل "ابن قحبة" تأكيدا على مكانته السفلى في المجتمع، وتذكيرا بصفاته الدنيئة بغرض إهانته.

وتشارك شخصيات أخرى مع هذه الشخصية في صفتي الجشع والظلم "كالمعمر بارال" صديق فرانكو الذي « استحوذ على كل الأراضي الصالحة للزراعة، وسخر لخدمتها مئات الجزائريين عبيدا لديه... »⁽⁴⁾ فهو وفرانكو على شاكلة واحدة، إذ يسعى لبسط نفوذه على الفلاحين ليستغل أراضيهم ويملكها رغما عنهم، وما زاده سلطة انتماءه إلى فرنسا، حيث يستغل بارال كل لحظة لإهانة الجزائريين حتى

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 551.

(2): عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، ص 552.

(3): ابن منظور، لسان العرب، ص 35/34.

(4): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 68.

الشيخ والعجائز الذين قال فيهم: « أولئك سأجد لنفسي اليوم عذرا لأطرحهم أرضا وأدوس على بطونهم القذرة»⁽¹⁾

إذ يجمل هذا الملفوظ السردي دناءة بارال وأمثاله في ظلم الشعب الجزائري واضطهاده، هذا بالإضافة إلى شخصية " شمعون المونشو" المحب للثروة والجاه، وتصفه إحدى شخوص الرواية بقولها: « شمعون المونشو، يهودي شيطان، يفعل ما يعجز عنه المعافون. »⁽²⁾ وشمعون، اسم عبري يحمل معاني الطاعة، فهو السامع المطيع، وأما كلمة " مونشو" فهي مشتقة من الكلمة الفرنسية *Manche* بمعنى كم الثوب، وفي الرواية تأكيد على ذلك لقول الروائي: « يضع كم يسراه في جيب سترته، فيظهر للوهلة الأولى بذراع واحدة... »⁽³⁾ وعلى الرغم من عجزه، فإن شمعون، رجل مخادع، خبيث لا يؤمن له جانب، وهو إنسان استغلالي يسير مع التيار، بغية نيل مطالبه، كما يبين المقطع السردى الآتي: «قال سي رابح:

- دع خداعك ونفاقك جانبا، أنتم اليهود كشفتم حقيقتكم وحين تهب العاصفة ستقتلعكم جميعا، حينئذ قرونا فخنتمونا عند أول فرصة (...)

- يا سي رابح نحن أبناء عمومتهكم، ولكن تهمنا مصلحتنا، لقد حصلنا على حقوقنا كاملة من فرنسا، فطالبوا بحقوقكم... »⁽⁴⁾

وتجلت هذه الخيانة في احتفال اليهود بمرور مائة سنة على احتلال فرنسا للجزائر، وشمعون يمثل قطبا من أقطاب البراغمية في بحثه عن أيسر الطرائق لنيل مراده، وهي صفات تجذرت في كل اليهود أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر « فمنذ أول يوم وطئت فيه أقدام المحتلين الجزائر، تشي المصادر التاريخية الفرنسية أن اليهود انحازو للفرنسيين واشتغلوا بالجوسسة والتقاط الأخبار عن أهالي المسلمين... »⁽⁵⁾ وهي حقيقة تاريخية، إذ منح التواجد الفرنسي في الجزائر لليهود السلطة والهيمنة فتغيرت أوضاعهم وتحسنت حالتهم الصحية، وهو ما حدث مع شمعون المونشو في الرواية، لدرجة جعلته يبحث مع فرانكو عن الكنز المزعوم في كويكول إشباعا لطمعه وجشعه الذي انتهى بقتله طعنا على يد العربي المستأثر.

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 480.

(2): م ن ، ص 147.

(3): م ن ، ص 147.

(4): م ن ، ص 357/356.

(5): أمينة عباسي، السياسة الفرنسية اتجاه يهود الجزائر (1830-1870)، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر، تخصص: تاريخ معاصر، 2013/2014، جامعة محمد خيضر - بسكرة ، ص 34.

• **ماران:** وهو صديق فرانكو وشمعون، لذا يستطيع المتلقي رسم ملامحه كرجل مستغل وجشع، بيد أن أهم ما يميزه كرهه للجزائريين، كما يبين المقطع السردي الآتي: « لم ينس سي رابح أن يمر بضيفه على قاعة سينما فاريتي (*Varietie*) لصاحبها ماران (*Marain*) ليحدثه عن ماهية السينما وعن غلظة صاحبها وغلطته وشدة كرهه للعرب، وكيف ينزل بعصاه على ظهور الأطفال الجزائريين حين يقصدون السينما لمشاهدة ما يعرض فيها من أفلام. »⁽¹⁾

فماران شأنه شأن فرانكو وشمعون في كرهه للعرب، هو بمثابة نتيجة خلقها التصدع الاجتماعي الذي خلفه الاستعمار الفرنسي، لأن ماران شخصية هدامة للقيم، وغير سوية باتخاذها الأطفال دافعا لعدوانيتها وما كان حفيد مسعود بولقباقي سوى ضحية أخرى من ضحايا حقد ماران على الجزائريين، وهو ما يبرزه الملفوظ السردي الآتي: « كان الأطفال في طابور لدخول السينما، كالعادة أدخل ماران كل أطفال الفرنسيين واليهود، ورفض إدخال العرب وما كادت أصواتهم ترتفع محتجة حتى انهال عليهم ضربا بعصاه، لقد شج رأس حفيد مسعود بولقباقي وحمل إلى بيته والدماء تغطيه... »⁽²⁾

ماران في الرواية لم يعبأ بجمع الثروات والجاه، بل كان همه الوحيد إذلال العرب وإهانتهم، والبحث عن أي منفذ للقضاء عليهم، ما جعله يلجأ إلى نظام الطبقة في التعامل، حتى مع الأطفال. ولم يكتف بذلك فحسب إنما كان شريك فرانكو في قتل "مسعود بولقباقي" الذي « امتزج لحم جسده بخشب الصندوق تحت عجلات السيارة المجنونة. »⁽³⁾ وبمتابعة المتلقي لهذا المشهد المأساوي تتضح له الصورة التي سعى الروائي إلى إيضاحها عن معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار الفرنسي...

• **الشيخ عمار:** شخصية مراوغة، ومنافقة، تحبىء خلف حجب الإيمان والدعوة إلى فعل الخير وحب الله ورسوله - صلى الله عليه وسلم - وكل ذلك قناع لقول شيء وفعل آخر مناقض، فشيخ الزاوية "عمار" أحد أتباع فرنسا التي « عملت على استمالة الشيخ بلقاسم عون لها وسندا تخدر به الناس وتقودهم للانصياع لها، فلما عجزت راحت تحيك له الدسائس لتفتر الناس منه، لكنهم لم يزدادوا إلا تمسكا به، ثم وجدت ضالتها في أخيه عمار، فأوغرت صدره فتخلص من أخيه، واستولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح فرنسا... »⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 150/149.

(2): م ن ، ص 256.

(3): م ن ، ص 256.

(4): م ن ، ص 51.

العلماء.»⁽¹⁾ لكن عمار أراد سلافة الرومية لأغراض جنسية، وهو ما يجسده طرف اللاظاهر في المربع المصداقي « فمنذ أن اختطفها عنده تحت ذريعة المرض وهو يراودها عن نفسها، مظهرها رغبته مرة في الزواج منها كاشفا لها حبه وإعجابه مرارا (...) حين كان يسمع عنها من بعيد كان يشتهيها للفراش، وكانت حكايات عبقريتها في ممارسة الجنس تصله من كل حذب وصبوب... »⁽²⁾ بينما نجد اللاباطن ممثلا في وقوف الشيخ عمار بجانب فرنسا كيف لا وهو عميلها الخدوم الذي قتل شقيقه من أجلها ؟ «... حتى الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا، وجلس مع شيخها، وأكل معه من قصعة واحدة طلبا للبركة.»⁽³⁾

إلا أن حقيقة عمار سرعان ما انكشفت، وظهرت أطماعه جلية للناس، خاصة لدى الزيتوني والبغدادي حين زاراه طلبا للمساعدة، لكنهما عادا من عنده « يجران ألما شديدا، لقد خيب الشيخ عمار ظنهما، (...) عجيب بعد أن كانت الزاوية ملاذ المظلومين والمضطهدين، صارت اليوم معقلا لدعم الظلم والفساد... »⁽⁴⁾

والهدف من توظيف هذا النوع من الشخصوص هو تبيان المفارقات التي تحدث داخل المجتمعات، في اجتماع المتناقضات خاصة بين الدين والرذيلة؛ أين يتحول الدين إلى وسيلة لتحقيق غايات فردية وأهداف جنسية دنيئة.

● **القايد عباس:** والذي لا تختلف شخصيته عن عمار شيخ الزاوية، فهو رئيس عرش " أولاد النش " ويمثل الجانب المظلم في الرواية بشره وجبروته وظلمه « ويكفي القايد عباس أن يشير بكلمة واحدة لينفذ أمره عشرات أولئك الذين قتلوا شر قتلة (...) وإذا عجز القايد عباس بعصابته وعرشه استنجد بفرنسا.»⁽⁵⁾

فالقايد عباس نموذج للرجل المتسلط المستبد، وهو الشخصية الأكثر استفزازا في الرواية، نتيجة أعماله الوضيعة التي تخلو من المبادئ القومية، وتملك هذه الشخصية وعيا بذاتها لذاتها بتقدم نفسها للمتلقي دون الاستسلام كلية للروائي، الأمر الذي سيصدم المرسل إليه، ويجعله وسط اشتباكات الشخصية المستبدة وباقي الشخصوص، منتظرا فعلها الآتي بشيء من التوحس، خاصة وأن الروائي قد قدم وصفا مورفولوجيا للقايد عباس

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 34.

(2): م ن ، ص 311.

(3): م ن ، ص 33.

(4): م ن ، ص 225.

(5): م ن ، ص 32.

يتناسب مع شخصيته داخل الرواية، فهو « مهيب النظرات ممتلئ الجسم، ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، وكان أبناء عرشه يطلقون عليه مذ كان صغيراً لقب الأزعر، وكان هو يعتد بذلك ويتمايل فخراً وهو يعتمر العمامة الضخمة وقلمونة البرنس الأحمر. »⁽¹⁾

القايد عباس شخصية تحمل نوازع شريرة، فبهدف إهانة بعض الشخصيات الخيرة في الرواية، وبسبب عدم القدرة على استيعاب الآخر، سعى عباس إلى تخطيم كل من يقف ضده وضد موضوع قيمته المتمثل في الفوز بحمامة خطيبة العربي المستناش، ولأنها كذلك اعتبر هذا الموقف ردا بالرفض، ومساساً لكرامته كرجل وكزعيم للعرش، إذ يقول السارد: « منذ يومين لم ينم القايد عباس، وأنى له أن ينام وهزائمه تتوالى؟ وعربنه ينتهك، كانت المرة الأولى حين خيب أولاد سيدي علي أمله في قبول خطبته حمامة، وكانت خيبته الثانية حين صد فرسانه وطردها منهزمين (...) أما الخنجر المسموم الذي غرس في كرامته فهو خبر خطبة العربي حمامة، وإعلانه ذلك كأنما يتحداه. »⁽²⁾

وتكتمل شخصية " القايد عباس " برضوخ أتباعه له وهيمنته عليهم، إما خوفاً وهو الأبرز، أو طمعا في مكانة مناسبة، وشأنه شأن الشيخ عمار، كان القايد عباس ذا أطماع ورغبات جنسية تجاه حمامة، إلا أن الهدف منها بالدرجة الأولى تمثل في الخط من قيمة ذويها، كما يبين هذا الملفوظ السردى: « أبدا لا أرغب فيها زوجة بقدر ما أرغب في إذلال أولاد سيدي علي. »⁽³⁾

قام القايد عباس بأبشع الجرائم لنيل حمامة والقضاء على "العربي"، فمن تعذيب إلى اختطاف إلى قتل، إلا أنه فشل في تحقيق رغبته آخرى بقتل العربي وخليفة إياه.

- الشخصيات المثقفة:

وتمثل الطبقة الراقية المتعلمة، ذات المنحى الإيديولوجي المميز والتي تكون بمثابة بروليتاريا⁽⁴⁾ — إن جاز التعبير — في رسمها خطوط مستقبلها بفكرها وعلمها، ومن بين هذه الشخصيات في الرواية نجد:

- **الطبيب قج:** شخصية صُنعت ملامحها من مبدأ اجتماع التفكير والمستوى الاجتماعي، فالطبيب قج، يهودي الأصل والديانة، إلا أن ذلك لم يشكل عراقيل بينه وبين المجتمع الجزائري، إنما كان على علاقة طيبة مع هذا

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 51.

(2): م ن ، ص 121.

(3): م ن ، ص 123.

(4): البروليتاريا: هو مصطلح ظهر في القرن 19 ضمن كتاب الحزب الشيوعي لكارل ماركس وفريدريك أنجلز، ويقصد بها الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من بيع مجهودها العضلي أو الفكري. (ينظر: بروليتاريا يوم 27 / 08 / 2015 ضمن الرابط: ar.wikipedia.org)

الشعب المضطهد المظلوم، كما كان الشاهد على اغتياله من قبل الاحتلال الفرنسي، حتى إنه صديق " سي رابح" المخلص والذي وجده حاضرا معه وقت تنامي الأزمات واجتماعها، وهو ما يبينه هذا الملفوظ السردى: « قج طبيب يهودي، واستعاذ العربي المستأش بالله أن يكون عاملا عند يهودي أو نصراني، أحس سي رابح بامتعاضه، فراح يعدد له صفات هذا الطبيب مؤكدا على علاقته الطيبة بالعرب، بل راح يؤكد أيضا أنه صديق له وطالما قدم له الخدمات الجليلة. »⁽¹⁾

ومن خلال هذا المقطع تتضح الرؤية في بعديها الفكري واللافكري، حيث إن العربي المستأش لم يرض بالعمل لدى قج لمجرد معرفته بديانته اليهودية، في حين لا يجد الطبيب أدنى مشكلة في التعامل مع العرب وإنقاذ حياتهم، وفي هذا الصدد يقول محمد رياض وتار في كتابه " شخصية المثقف في الرواية العربية السورية": « لعل أهم ما يميز شريحة المثقفين عن غيرها من شرائح المجتمع أنها لا تشكل طبقة اجتماعية قائمة بذاتها، لذا فإن باب الحرية يبقى مفتوحا على مصراعيه أمام الشريحة المثقفة لاختيار انتماءاتها السياسية والاجتماعية المتعددة... »⁽²⁾ وتتبع مسار شخصية " الطبيب قج" في الرواية، تتضح طبيعته كحامل أفكار تتناسب مع درجة ثقافته، وإذا كان الاختلاف الثقافي هو القاعدة الأساس للديناميكية، فإن اجتماعهما يولدان الإنسانية كما في المقطع السردى الآتي «... وجدوا الطبيب قج عند باب عيادته يمص غليون، أسرع يحمل معهم المريضة ويدخلون العيادة، أدرك الطبيب منذ البداية أن حالتها خطيرة، إنها حالة التيفوس الذي انتشر في الجزائريين انتشار النار في الهشيم، (...) حين أخرجوها إلى السيارة بقي خليفة واقفا كأنما ينتظر منه تطمينا، سأله الطبيب عن علاقته بها، حين أخبره أنه أبوها، مد يديه وضغط على كتفه قائلا: - كن صلبا، حالتها لا تبشر بخير... »⁽³⁾

فللطبيب قج نزعة إنسانية كذات ممارسة لدورها وواجباتها داخل النص الروائي، إذ بين لحظة الوعي والواقع حالة توازن، إذا اختلت أنظمتها زالت النزعة الإنسانية، لنجد أن الطبيب قج خير ممثل لدور الشخصية المثقفة في خلقها ذاك التواصل بينها وبين باقي الشخصيات دون الالتفات إلى أصولها سواء أكانت عربية أم يهودية.

● **أمقران:** « يرى بعض الباحثين أن مفهوم المثقف لا يقتصر على المثقف المختص بشؤون الثقافة، أو الحائز شهادة علمية من مدرسة أو أكاديمية، بل ثمة نمط آخر تتشكل ثقافته من خبرة الحياة

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 158.

(2): محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص 58.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 401/400.

اليومية، ويسمى المثقف بالخبرة...»⁽¹⁾ ويتطابق هذا التعريف ما جاءت به شخصية " أمقران " في الرواية، على اعتباره شخصية استمدت ثقافتها من محيطها ومجريات حياتها الواقعية بالدرجة الأولى، ذلك أن الجزائر كانت في حالة استعباد من قبل فرنسا، لذا فأغلب المواطنين لم يلتفتوا إلى الدراسة، إلا أن قسوة الحياة وصعوبتها جعلتهم في تعايش مع الأحداث السياسية، وما خلفتها فيهم من ترسبات ثقافية جعلتهم يعون ما يدور حولهم مع الحفاظ على مقومات هويتهم كشعب عربي، دينه الإسلام ولغته العربية.

يقول السارد في حوار دار بين أمقران والعربي: «جلس أمقران إلى جواره، وأخبره أنه باحث في الروحانيات، يهتم بها كثيرا، ويسعى لإحضار أجدادنا الأمازيغ، الذين عمروا هذه الأرض قرونا قبل مجيء العرب والإسلام (...) وهو يسعى للكشف عن حقيقتها مؤكدا أن ما يراه من حروف لم يفهمها هي التيفناغ، وهي الحروف التي كتب بها أجدادنا الأمازيغ منذ بداية التاريخ...»⁽²⁾

نستطيع القول إن أمقران أشبه ما يكون مثقفا تقليديا في بحثه عن أركيولوجيا التاريخ الأمازيغي وفق منحى استقلالي خاص به كباحث في الروحانيات، هذا وقد رسمت شخصيته كرجل ملتزم بقضايا وطنه، همم الأكبر أن تتحرر الجزائر من سيطرة الاحتلال عليها، حيث يقول في ملفوظ سردي: « أرى أن نعلن الثورة ضد فرنسا حين تنشغل بحربها مع الألمان، إنها فرصتنا التي لا تعوض...»⁽³⁾

وعليه فأمقران تجسّد لمبدأ القول بالفعل، وهو الساعي إلى جمع أكبر قدر ممكن من الكتب ليثبت نفسه أمام الجميع، على أنه الإنسان، وإن لم يتعلم في المدارس بمقدوره صنع تاريخ برمته ولوحده، وإنما هذا المقطع السردي دليل ذلك: « راح العربي المoustاش يقلب أوراقا وكتبا تناثرت فوق مكتب صغير إلى جوار مرقد مرتفع عن الأرض، بعض الكتب كان بالعربية، وبعضها بالفرنسية... »⁽⁴⁾ وهو الدور الحقيقي الذي لا بد أن يتصف به كل مثقف يهتم بقضايا وطنه أولا ثم بحياته الثقافية ثانيا.

● **حسان بلخيرد:** رجل « في الثلاثين من عمره، ممتد القامة، أبيض البشرة، يمشط شعره الأسود إلى الخلف بعناية شديدة، يرتدي بدلة سوداء وقميصا أبيض، أتحفه بربطة عنق منسجمة... »⁽⁵⁾ كبقية الشخصيات الثورية، يطمح حسان بلخيرد إلى تغيير أوضاع الجزائر وتخليصها من فرنسا، وإيقاظ الضمائر وشحذ الهمم لرسم خطوط جديدة لجزائر دون تبعية، ولن يتأتى له ذلك إلا بوعي ثقافي لأهمية الفنون الأدبية

(1): محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية: دراسة، ص 14.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 197.

(3): م ن ، ص 486.

(4): م.ن، ص 196.

(5): م ن ، ص 433.

كالمسرح الذي اتخذته وسيلة اتصال بينه وبين الناس فهو القائل: « المسرح يا إخواني مدرسة الحياة، وشعب دون مسرح شعب معوق مشلول، فعلا لقد أردت أن أعرف من التاريخ، وبالضبط ما حدث لخليفة الصيد مع هارون الرشيد، وأردت بها أن أهرز أعماق شبابنا المتواكل المتلذذ بأحلام اليقظة...»⁽¹⁾ فالتغيير إذن ضرورة تحتاج إلى العزيمة، وما المسرح إلا دافع لتعزيز الإرادة لدى الشباب الجزائري، ولأنه كاتب مسرحي، اختار **حسان بلخيرد** إيصال رسائله عن طريق مسرحيات ذات طابع اجتماعي تلامس حياة الفرد، فتمكن بذلك من «خلق واقع فكري جديد بإنتاج أفكار جديدة، أو بتغيير نماذج التفكير أو بابتكار ممارسات فكرية جديدة أو بإعادة ابتكار الأفكار القديمة على أرض الممارسة وفي أتون التجربة.»⁽²⁾ ويرى **حسان بلخيرد** أن أساس التبديل التربوي والتعليم في ضمانهما اتخاذ القرار الصائب في الوقت المناسب، لأن الفكر صانع مستقبل الأمة، وفي هذا الصدد يقول ردا على عرض العربي المستاش بتأليف مسرحية عن الثورة: «التربية أولا، لا يمكن أن نقيم دولة بشعب أُمي جاهل، بل لا يمكن أن نطالب بالحرية والكرامة إلا حين يرتفع مستوى تعلمنا ووعينا...»⁽³⁾ فقد سبب الاستعمار الفرنسي شرخا إيديولوجيا واجتماعيا في الوطن، ما أكسب **حسان بلخيرد** سلوكا قيميا مناهضا نابعا من مرجعيات إنسانية وثقافية، وعليه حملت شخصيته قيما نبيلة مستمدة من حبها للوطن، ونستطيع القول إن **حسان بلخيرد** شخصية نجدها في أي مجتمع، وإن كانت بنسب متفاوتة في جمعها بين الأخلاق والثقافة.

-الشخصيات النسوية:

كان للمرأة حضور قوي ولافت في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " لذا ارتأيت الوقوف عند هذا العنوان لما للمرأة في الرواية من أدوار متباينة فيما بينها.

أولا: متى يصبح الجسد لغة ؟

● **سلافة:** جسدت سلافة دور المرأة المظلومة في قسوة الزمن عليها، فبعد أن كانت عاهرة في مدينة سطيف، تزوجها **السعيد القايد** والد **عباس** الذي أنساها ماضيها بحبه لها، لكن بمجرد موته تنقلب حياتها رأسا على عقب، ليتحول **عباس** إلى أكبر هواجسها وألد أعدائها لدرجة جعلته يسلمها إلى غرائز الشيخ **عمار** الذي طالما اشتهاها... لكنها فرت ونجت منهما بفضل **خليفة** الذي تزوجها لاحقا، بيد أنني سأحلل شخصية

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 511.

(2): علي حرب، أوهم النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004، ص 145/146.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 512.

سلافة كامرأة عملت في ماحور المدينة مرغمة، كما يبين هذا الملفوظ السردى «... لم تسلم مذ خلقت من لسعات الدهر الخوون، الذي سرق منها أبويها الفقيرين صغيرة، ثم رمى بها في حضن زوج عجوز كنود، يصلي للفرنك آناء الليل وأطراف النهار، ولم تجد من حل لتقذ نفسها من برائنه وبرائين أولاده الذين تجرأوا حتى على طلب كؤوس من اللذة معها سوى أن تفر بنفسها إلى المدينة صارخة: لم خلقتي يا رب جميلة فاتنة؟»⁽¹⁾

إذن فمسار سلافة بدأ بفقدانها والديها، ما اضطرها للزواج من رجل عجوز، فتضح - بذلك - معالم اختيارها حياة العهر بدل تسليم نفسها لأولاد زوجها، لكن ما الفرق؟ وما المعيار الذي انبنت عليه قصة سلافة؟

في الواقع، يعد الفضاء نقطة مهمة في تقرير الفرد مصيره؛ إذ تختلف القرية عن المدينة في درجة استيعاب الإنسان منظومات ثقافية وسلوكية جديدة، ففي المدينة غالبا ما ينسلخ الفرد عن قيمه ومبادئه لانتشار الفساد والريضة، وما يهيئ لهما من أماكن خاصة، وهو ما حدث مع سلافة حيث «ما كادت تطأ قدماها المدينة حتى حاصرتها الذئاب المسعورة لتجد نفسها عاهرة في ماحور المدينة، يسهل فوق جمالها كل من هب ودب، لتحولهم بعدها إلى مجرد كلاب تلهث خلفها وتتصارع من أجلها...»⁽²⁾ فهذه الوضعية المزرية لسلافة أمر واقع، لكنها اشتدت بمجرد دخولها عالما أكبر من القرية وأكثر غموضا، ينافي كل مقومات السداجة التي عرفتتها يوما، فهل كان السبب: جمالها أم جسدها؟ أم أنهما اجتماعا في شخصها؟ يرى "مفقوده صالح" أن «الجسد يحدد هوية الإنسان، وبه يكون المرء قادرا على الأخذ والعطاء، وإقامة علاقات اجتماعية، فالجسد هام خلافا للنظرة التصوفية المترهبة التي تتجاهل الناحية الجسمية وتعتبر أن الإنسان الحقيقي روح وعقل فقط.»⁽³⁾

وما هي سلافة تكتشف المدينة أول مرة بصورة الطاهرة التي لا مهرب لها سوى الرضوخ لطلبات الرجل وفق لغة جديدة لم تألفها تسمى "لغة الجسد" وكان لها أن تحررت بارتباطها بالسعيد الذي «ما كاد يقع في حبها حتى وجدتها فرصة لتفر من المقدرة التي وقعت في ننانتها رغما عنها.»⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 346.

(2): م ن، ص 347.

(3): مفقوده صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص171. (كتاب الكتروني تم تحميله من موقع: Univ.Biskra.dz)

(4): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 347.

وقد عمل الروائي على إخراج الذات (سلافة) من دائرة الجسد إلى دائرة الإنسان في تصديدها لكل أشكال العنف الذي سلطه عليها عباس والشيخ عمار، إذ نقلها الروائي من صورة المرأة الضعيفة إلى أخرى أكثر صلابة، لا بل وتخطط للقتل، وفي هذا الصدد تقول: « لقد حضرت خطة لقتل عباس، لكن للأسف الشديد لا أعرف كيف أكملها أحتاج إلى من يساعدني... »⁽¹⁾

وعلى العموم، فإن سلافة الرومية لم تختار لغة الجسد من تلقاء نفسها، بل كانت الظروف الاجتماعية التي عاشتها سببا رئيسا في ذلك، علاوة على هذا فقد تمتعت سلافة بجمال فاتن وسحر سلب ألباب الرجال.

● **وريدة المرقومة وحدة المخرومة:** يرى جوزيف دوسو أن « جسم المرأة قد اكتشف على أنه جوهرة. »⁽²⁾ وهو ما استغلته وريدة المرقومة، التي تعمل بماخور المدينة، وإذا كانت سلافة ضحية ظروف أرغمتها على هذا العمل، فلم يرد في الرواية ما إذا مارست " وريدة " العهر إكراها أم بمحض إرادتها وهو الأرجح، لكن في الرواية وصف لمدى جمال وفتنة وريدة فيقول الروائي: «...وحين تهاوت الملاءة حوالها بدت كحورية نزلت لتوها من جنة الخلد، ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتهن في جمالها، تسمرت حمامة في فتنتها وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتعت: سبحان الله، وانسلت وريدة تدخل الحمام عارية وراحت حمامة تتابع الخطوط التي رقمت بها رجلها وساقها... »⁽³⁾

وكغيرها من العاهرات، ساهمت المدينة في رسم مسار حياة وريدة المرقومة، أين تنكشف الحجب على كل المحظورات ويصبح المسكوت عنه قابلا للإفشاء، لكن ما يواجه المتلقي في اصطدامه برواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " انغلاق الذات بانغلاق المكان (المأخور) على الرغم من انفتاح الفضاء (المدينة)، خاصة وأن " علال القهواجي " يرتضيها زوجة وهو على علم بطبيعة عملها، إلا أن وريدة المرقومة أحاطت ذاتها بمالة غامضة رافضة لأية علاقة جدية خارجة عن إطار بيع الجسد، وفي هذا المقام يقول السارد: « وأطلت وريدة المرقومة من الباب وقد تهدل شعرها الأسود حتى كاد يغطيها وبدت رقبتها البيضاء الممتدة كدرب التبانة، وبدا صدرها الناهد هدية من السماوات العلى. قالت حدة المخرومة تحرضها:

— وريدة ها هو العربي المستاش، يهفو قلبه لكنه متردد.

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 174.

(2): Joseph Dossou, Le corps dans le Roman Africain Francophone Avant les independances : De 1950 à 1960, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Octobre 2010, p 78.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 205.

أسرعت وريدة مرحبة:

— صباح الخير العربي المستاش....»⁽¹⁾

فهي لا تبدي أي رفض لأي زبون كان، إنما تفسح المجال للغة الجسد حتى يقول كلمته ويسيطر سلطة الإغراء على الرجال، ووريدة المرقومة في الرواية ذات دور واحد فحسب، يتجلى في إمتاع الرجل بصفاتها جسدا «وضرورة إمتاعية وآلة إنتاجية»⁽²⁾ وكل هذا تم بمساعدة المسؤولة عن الماخور " حدة المخرومة " وبحكم عملها، ترى حدة في التعاملات لديها مجرد جسد لا دور له سوى إشباع شبقية الرجل مقابل المال، ذلك أن المومس تابعة لا استقلالية لها، و" حدة " كانت تجسيدا لهذا الدور حيث تقول: « حين كنت فتية كان الرجال يتدافعون علي ويتناطحون حولي كالمجانين، فتتي ألقى بي في أتون البلايا، رحم الله عشيقي عزوز حين اشتدت غيرته، كسر أسناني وخرم بخنجره أنفي ثم غرز خنجره في قلبه أمام الملاء، لم يكن يريدني إلا لنفسه.»⁽³⁾ ما يجعل المتلقي يتساءل عما إذا كان دور المرأة محصورا في جسدها فحسب !

يبين المقطع الأنف الذكر مكانة المرأة في المجتمع سواء أكانت عاهرة أم لا، فثمة نوع من الفصامية الاجتماعية الذي يبرر قيام الرجل بتصرفات طائشة نتيجة غيرته، وهو ما حدث مع " عزوز " الذي ستنعكس سلوكات حدة عليه هو، لا عليها كذات ذكورية تخشى على سمعتها، وللمرأة في العالم الروائي - إن صح القول - مكانة مهمة بصفاتها مؤسسة الحوار مع الآخر على اختلاف مواقعها، أما صلة الوصل بينهما فتحددها تيمة الجمال الذي يختزل حضورها من كائن إلى مطلوب وهو ما يشيؤها ويجعلها بعيدة عن الأنسنة، ومن ذلك قول لسارد: « كانت حدة المخرومة تجلس عند الباب تمص سجارتها بنهم، وقد تهدل وجهها وعلتها سحب دخان كثيف، حك أنفها المخروم وابتسمت، فبدا فمها مغارة مظلمة وقد تساقطت معظم أسنانه وتسربل ما تبقى بالسوس وسواد التبغ...»⁽⁴⁾

وعليه مثلت حدة رمزا للضياع وتيه الذات، فبعد أن كانت محط أنظار الرجال، أصبحت مجرد عجوز شمطاء تبحث عن هويتها في استمرارية ماضيها الذي يجسد حاضرها في صورة وريدة المرقومة.... وعلى كل حال، فالرواية لا تفصح عن البعد الإيروتيكي الذي دار بين الشخص بقدرة ما تكشف عن نماذج نسوية مثلت شريحة موجودة في كل المجتمعات، حتى بإيرادها حقيقة المرأة السحاقية التي تغزلت بجمال حمامة في هذا المقطع: «...وأصيبت بالاشمزاز حين تغزلت بها امرأة علمت فيما بعد من لالا تركية أنها

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 245.

(2): عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ط2، 1997، ص 83.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 244.

(4): م. ن، ص 244.

سحاقية، وكم أشفقت عليها حين أقبلت عليها لالا تركية وصفعتها بقوة مرددة: خامجة، وأخرجتها من الحمام نصف عارية تتقاطر ماء، ومذ ذاك لم ترها...»⁽¹⁾ حيث يصور المقطع الجانب المبتذل في المرأة وإن كان أمرا واقعيا، فإن المثلية الجنسية بشقيها الأنثوي والذكوري، أشد وطأة من موضوع الجنس بين الذكر والأنثى، لذا أخذت منحى المسكوت عنه بدل الإفصاح، وإنما تناولت الرواية هذه القضية بشكل عرضي وفق مشهد واحد، على الرغم من شيوعها بين المجتمعات، لكن أكل الشخصيات النسوية داخل الرواية ترسم ذواتها كلغات لجسد واحد؟

ثانيا: البحث عن العشق:

● **سوزان:** زوجة فرانكو التي انتقلت معه إلى الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي، وفي الرواية إشارة إلى ما تتمتع به سوزان من جمال وأناقة، وهي عشيقة العربي الذي أصابه الدهول واعتزته الحيرة أول ما رآها، يقول السارد: « رفع رأسه بهدوء وقد وصلت إليه كأنه يرفعه في وجه إله، يا رب هل خلقتها من الجبن؟ من النور؟ من القمر؟ من الشمس؟ هل هي من حوريات الجنة؟ (...) سبحت عيناه في صدرها الناهد، في عينيها الخضراوين، في جيدها البلوري، في ثغرها الساحر، وانسحبت تبتعد في غنج ودلال...»⁽²⁾

سوزان تمثل الانفتاح على الآخر من خلال وصفها بطريقة مغايرة لباقي الشخصيات النسوية، وهي التي لا تجد أي مانع من إقامة علاقة مع العربي على الرغم من زواجها بفرانكو، لكن ما طبيعة العلاقة بينهما؟ في البدء حاول العربي إيجاد جواب لما بينه وبين سوزان إن كان حبا أو كان مجرد إعجاب، لكن صديقه أمقران يرجع الأسباب للرغبة الانتقامية، بحكم العداوة بين فرنسا والجزائر، لا بل يحرض العربي على إقامة علاقة معها بغية الانتقام فيقول السارد: « سأل أمقران مرة، فشجعه على هتك عرضها كما يهتك الفرنسيون عرض بلد بأكمله...»⁽³⁾

إلا أن تعلق العربي بها جعله يحجم عن الفكرة، بل وازداد تعلقه لدرجة الإعجاب فالحب حيث «استولت سوزان بقوة على كل مشاعر العربي الموستاش، ولم تعد تلح على الحضور في خياله عندما يكون في حقلها فحسب، بل لم تعد تفارقه حتى وهو في البيت وفي الحمام وفي السوق، منفردا أو

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 204.

(2): م. ن، ص 194.

(3): م. ن، ص 242.

مع غيره ولم يستطع أن يفسر هذا الشعور، هل هو حب ؟ أم رغبة جنسية لا غير ؟ (...) وهل يجزؤ أن يتطلع إلى ممارسة الجنس معها ؟ وما المانع ؟...» (1)

ولأنها كانت أجنبية ربط العربي بينها وبين الجنس، ليتصاعد خط سير الذات الفاعلة في ابتعادها عن الأنا باتجاه الآخر، وقد تم هذا بتوجيه من سوزان نفسها، فهي التي أغرت العربي بجمالها أولاً ثم بجسمها وحركاتها التي كانت تمهيدا لما سيأتي، حيث يقول السارد: « أعاد العربي المستاش إلى مخيلته لقطات البارحة، كانت سوزان تقف خلف الستار الأبيض الرقيق في أبهى زينتها وقد تخففت من ملابسها تتابع العربي المستاش وهو يدغدغ الأرض، أمسكت بالستار فلفته وأمسكته بأصابعها البضة كأنما تريد أن تتعلق فيه، لفت عليه ساقها وكادت ترتفع (...) لقد بالغت سوزان في الاهتمام به، صارت تأتيه كل يوم بغدائه وقهوته، وتمنحه أحيانا بعض الألبسة، وصافحته أكثر من مرة...» (2)

فأصل سوزان مكنها من تجاوز كل القيم والمبادئ بغية الوصول إلى العربي بإغراءاتها المختلفة، إذ نراها تغتنم الفرص من أجل نيل مرادها، ولم تتورع في اتخاذ الجسد لغة للأثوثة، حين أقامت علاقة مع الذات الفاعلة (العربي المستاش) لينقل لنا السارد ذاك المشهد قائلا: « كانت الشمس ترحف نحو المغيب، جلس العربي المستاش يلتقط أنفاسه، فاجأته سوزان من خلفه، (...) أحس في نفسه جرأة أكبر، أمسكت بيده وقادته إلى قصرها، (...) دفعت به مباشرة إلى الحمام، تعرى وبدأ يغتسل سريعا بنشوة عارمة (...) حين اندفع خارجا فاجأته وقد ملأت الغرفة ضحكا، كل شيء فيها قد تغير وقد أخذت زينتها ولبست فستانا أبيض شفافا، ووجد نفسه معها على سرير واحد، هذه العشية وكل الصباحات...» (3)

وبهدف البحث عن الاستقرار النفسي والعشق التائه، وجدت سوزان ضالتها في العربي بخيانة زوجها فرانكو الذي لم تعرف للحب معنى معه، وقد تعرف العربي على وريدة وزار الماخور، لكنه تراجع ولم يجد في خيائته لزوجه " حمامة " من مبرر، إلا أنه استسلم لسوزان، لتتطور علاقتهما من مجرد لغة أجساد إلى حب كبير كانت الطفلة " حورية " نتيجة له، أما عن السبب فرما يكون اغتراب " سوزان " عن ذاتها وعن الآخر في الآن عينه.

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 241.

(2): م ن ، ص 241.

(3): م.ن ، ص 248.

وتزخر الرواية بعدة شخوص مثلت الفئات الاجتماعية على اختلاف طبقاتها، لذا من الصعب تناولها كلها، وإنما تم إنجاز ما عرض على سبيل التمثيل فحسب، على اعتبارها شخصيات موجودة في واقعنا وصورة انعكاسية لكل المجتمعات...

● الشخصيات ذات المرجعية المجازية:

« وهي الشخصيات المحيلة على أفكار إيديولوجية أو فلسفية أو اجتماعية. »⁽¹⁾ فهي أشبه ما تكون بالعلامات ذات البعد الرمزي الذي لا بد على المتلقي فك شفراته التأويلية داخل الأنساق النصية، بحكم أبعادها المعنوية المرتبطة بمواقف الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها.

لذا بقلب صفحات رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " سيجد القارئ نفسه وجها لوجه أمام هذا النوع من الشخوص، خاصة فيما جسده بتيمتي "الحب" و"الكراهة" من خلال المواقف المختلفة الناتجة عن علاقة الشخوص ببعضها.

يتعاطف "العربي المستأش" مع غيره ممن يعانون الظلم وتبعاته فهو « يحزن للحشرة تموت، ويربأ بنفسه عن ظلم أي مخلوق حتى العقارب والأفاعي، تعاف نفسه الظلم وتحترق الظالمين... »⁽²⁾

فالعربي يغلب عليه الخير كشخصية تنبذ الظلم، وعليه فالمرسل أراد إيصال فكرة إيديولوجية للمتلقي وتمثيلها عن طريق الخير كشخصية، وهذا حين يتساءل القارئ عن ذاك الجانب الثوري في العربي وربطه بقتل عباس وحميده، فعلى الرغم من الأبعاد الانتقامية الخاصة بإزهاق روحيهما تبقى مدرجة ضمن خانة الجريمة التي لم يعاقب عليها العربي، وهو أمر غير مألوف بالنسبة للمتلقي الذي توقع مجرى آخر للأحداث.

ويتعدى حب العربي للمظلومين إلى حب المرأة والتي كان لفرارهما سبب صنع الحدث، هي حمامة التي استحوذت على قلبه وفكره، حيث كان « العربي يمني في خيالاته أعشاشا للأحلام المرفرفة، كلما عاد من عمل النهار سعى تحت أي عذر كي يرى حمامته وكانت رسائل الحب بينهما ينقلها رسول العيون حين اللقاء المباشر ورسول الحميمة حين تخونهما الجدران والأسوار... »⁽³⁾ فهذا الحب متبادل بينهما لدرجة هروجهما معا، خوفا من سلطة القايد عباس وجوره، وكما يحب العربي حمامة، فهو يحب الوطن أيضا،

(1): الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 103.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 39.

(3): م ن، ص 25.

لذا نجد في الرواية يمثل صوت الشعب المضطهد، الطامح للحرية وهو القائل « لا يجوز التخلي عن الوطن حين يحتاج إلينا. »⁽¹⁾ هذا بالإضافة إلى حبه لسوزان الذي توج بزواجهما وإنجابهما "حورية" صورت الرواية شخصية "الشيخ عمار" كرجل دين ينصاع أهل القرية له، إلا أنه محط كره الشخصية المحورية "العربي المستاش" لما له من مواقف ظالمة انعكست بشكل أو بآخر على المجتمع وعلى القيم والمبادئ الإسلامية، والتي زعزعها الشيخ عمار بسلوكاته المخلة بالحياء، ما وُلد عاطفة كره له وللقايد عباس على حد سواء، لكن صفتي الحب والكره لا يقتصران على العربي فحسب إنما الأمر أشبه ما يكون بالمرآة العاكسة، وعليه نجد أن هذا النوع من الشخصيات ينقسم إلى قسمين: قسم يحب العربي وآخر يكرهه بل ويريد قتله.

وما بين الحب والكره تتحكم عدة شخصيات في مسار الأحداث سواء بشكل متساوق أم بمفارقات؛ تستتر وراءها عديد الدلالات والرموز. وعليه لا يمكن التطرق لكل الشخصيات المرجعية في الرواية، نظرا لتعددتها وتشعب مساراتها.

ب. فئة الشخصيات المتكررة: *Les Personnages Anaphoriques*

وتسمى كذلك بالشخصيات الاستذكارية، « وتقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التدايعات والتذكير، بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة) ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم ببذر أو تأويل الأمارات إلخ... »⁽²⁾

وعليه فهذا النوع من الشخصيات الروائية يحصر دوره بإنعاش ذاكرة المتلقي، عبر التدايعات والتذكير بالمواقف المهمشة من قبل القص.

وتبرز جليا الشخصيات المتكررة في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " من خلال قول "البهلي لخضر": « النار تأكل الظالم، الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة، دمنا يرويها، قلوبنا خرابانة غلنا يسقيها. صمت لحظة ثم رفع صوته متجها إلى السماء: _ يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدأ، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا... »⁽³⁾

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 368.

(2): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 31.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 38.

فهذا المقطع أشبه ما يكون بالمشهد الأخير للرواية ككل، وكتلخيص لسيرورة الأحداث عبر ومضات لغوية مشابحة للعجائية، لكن بفصل أجزائه يتضح للمتلقي المال الذي وصل إليه القايد عباس والذي كان على يد العربي الذي منحه شفرة " اسمه بالعين يبدأ " وكأن البهلي لخضر قد تنبأ بنهاية القصة وفق منظومة رمزية تقتضي الممارسة التأويلية، والقراءة قراءات، فثمة في الرواية من يعتقد أن المقصود من عبارة "اسمه بالعين يبدأ" هو القايد عباس إلا أن الملفوظ السردي يحاكي تيمة الموت من أجل البقاء، ولن يكون ذلك إلا بتشرب الأرض لدمائنا، وملء قلوبنا حقدا، لكن على من ؟

من الطبيعي أن تقسو القلوب المستعبدة والمضطهدة تحت وطأة الإستعمار، وعله الذي قصده البهلي لخضر، ومن في اعتقاده المنقذ ؟ هو الذي اسمه بالعين يبدأ، ويرفع من شأن وطننا، وهذا الدور منوط بالعربي المستاش في تحقيقه انتصارات عدة بسطيف التي كانت الشاهد على حماسه وروحه الشفافة الثورية.

يطالعنا هذا النوع كذلك في الشيخ الذي رآه العربي المستاش بحلمه، والذي كان وقورا في ثيابه البيضاء حيث يقول له معاتبا: « أمازلت نائما كالنساء ؟ أنت من سلالة السيد علي حيدر البتار قاهر الغول، هل تدرك أن الشمس الوهاجة تنقد من رأس الغول الذي رماه جدك حيدر في أنون الشمس بعد أن فصله عن جسده في معركته التاريخية الشهيرة، ما الذي سيقوله لك حين تلتقي به ؟ سيتبرأ منك ومن ذريتك، انهض، لا بد أن تزور جدك عليا، هو الآن في انتظارك أمام قبره، انهض واستل سيفه برقاً يوصل الأرض بالسماء، وضربه ففصل رأسه عن جسده... »⁽¹⁾

وهذا المقطع بمثابة امتداد لما سبق من أقوال لخضر البهلي، لما يحمل من دلالات الموت المجسدة في الشيخ المتشح بالبياض، والذي كانت زيارته للعربي كتصوير نهائي لما سيحل بالقايد عباس إن أخذ بثأره انتقاما لموت والده، وهو ما تساق مع حلم العربي حيث تراءى له البهلي لخضر « من بعيد واقفا عند نبع ماء وقد أحاطت به هالة عظيمة سرى الفرح والبشر في نفسه، تقدم منه، بدا له غاضبا وقف أمامه متذلا، جثا على ركبتيه، قبله على ظهر يمينه وقال: أعرف أنني أخطأت أعذر إليك يا سيدي، نفص البهلي لخضر فجأة جناحيه وطار مخلفا خلفه تيارا من النور. »⁽²⁾

والواضح أن العربي قد توائى نوعا ما عن الأخذ بالثأر، لذا جاءه البهلي لخضر بعلامات دلالية تشير إلى وجوب قتل القايد عباس الذي أزهق أرواح الكثيرين حتى " البهلي لخضر"، وما هو إلا شخصية متكررة فرضت على المتلقي وجودها من باب تذكيرها الدائم له بمجريات الأحداث.

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 43.

(2): م ن، ص 322.

شخصية أخرى تنتمي إلى هذا الحقل والتي يجسدها المقطع السردي الآتي: «... وقفز إلى ذهن خليفة ما قالته له سلافة الرومية ذات يوم: فعلا الله عادل، لكن الله لا يحب الجبناء الذين يستجدون به دائما ليأخذ بثأرهم...» (1)

حيث احتزل الملفوظ _ عبر تداعيات خليفة _ ما سيحدث فعلا ووضع المتلقي في دائرة نصية مع باقي الشخصيات وتوقع الآتي لأن خليفة فعلا قتل "عباس" و "حميدة" وفر مع "سلافة الرومية"، ليحس القارئ أثناء تصفح الرواية والوقوف عند هذا النوع من الشخصيات أنه في نقطة فاصلة بينه وبين حاضر الشخصية، بالتوجه إلى المستقبل، الذي صور مشهد النهاية الفعلية للرواية ككل كما هو مبين في هذا المقطع: «... تملكك الوسوس القاتلة نفس العربي الموستاش، أليس ما يفعله مع سوزان فعلا خطيرا، وتزلزل كيانه، وهو يتخيلها حاملا منه، بل ماذا لو كانت الآن حاملا؟ كم مان مجنوننا وهو يخوض هذه المغامرة.» (2) وهو ما حدث فعلا، وكأن "العربي" أراد تذكير المتلقي بما حدث بينه وبين سوزان من علاقات والتي سينتج عنها حملها لا محالة، من منطلق تأويل الصورة الواقعية وتوقع ما سيحصل والذي حصل فعلا. «وتهاوى على كرسي خشبي قريب منها وهي تفاجئه بحملها، كم كان مجنوننا وهو يخوض هذه المغامرة ! لقد أعمته اللذة فلم يحسب للأمر حسابا...» (3)

فاللذة ضرب من الجنون في قيادة العربي نحو مغامرة مماثلة، أثقلت الملفوظ بجملة دلالات وشحنات رمزية مكثفة تدخل ضمن نسيج تأويلي يؤدي إلى النتيجة ذاتها التي توقعها "العربي الموستاش" فيحرك _ بذلك _ مدارات التلقي لدى القارئ ويزيد من درجة إرباكه له باعترافه فيما بعد أن ما يجمع بينه وبين سوزان ليس مجرد لذة أو نزوة إنما هو حب طاهر توج بالزواج.

ولم ينته الأمر عند العربي فحسب، إنما يعد شقيقه "الزيتوني" كذلك شخصية متكررة، استشرفت ما حدث فعلا في تأملاتها واستدكاراتها «وحده الدم الهادر القاني الفائز كزبد البحر كان يتراءى له، سواء أغمض عينيه أم فتحهما... قزعات السحاب التي تشكلت في غير موعدها تدفعها الريح إلى الشرق هي سيل من دماء سوداء، هذه الصخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلا رؤوس

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 87.

(2): م ن ، ص 256.

(3): م ن ، ص 336.

منحورين... نعيق الغربان الذي راح يقتحم ثغري أذنيه ليس إلا صيحات القتال المنذر بالويل والشور...»⁽¹⁾

إذ رسم لنا المقطع لوحة تشكيلية لكل ما حدث وما سيحدث بداية بقتل بلخير والد العربي ونهاية بأخذ الثأر له من القايد عباس وأعوانه، بل الانتقام من فرنسا التي سلبتهم حقوقهم ومسحت هوياتهم ومبادئهم، ليكون هذا الملفوظ بمثابة ومضة توقعية لما سيؤول إليه الأمر بإشراك المتلقي في عملية رصد النهاية عن طريق هذه التداعيات.

ت. فئة الشخصيات الواصلة: *Les Personnages Embrayeurs*

وتسمى كذلك بالشخصيات الإشارية وهي « دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم، واتسون بجانب شارلوك هولمز...»⁽²⁾

ويعد الراوي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" أول هذه الشخصيات حضوراً، والذي يمثل "حوبة" كراو رئيس للرواية.

حوبة انعكاس لشهرزاد في روايتها قصصاً لشهريار هذا الأخير الذي يعد راويًا من الدرجة الثانية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، فحوبة تحكي للمتلقي الأول (الراوي الثاني) الذي يحكي بدوره لمتلقي الرواية ككل « وحوبة حين تحكي تكون كالعين النضاجة، تنبجس الحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياها، وحقول قمحنا وطيور الكروان الحاملة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحاملة...»⁽³⁾

لتنقل أحداث الرواية على لسان كل من حوبة، وشهريارها، فهي تروي له شفاهة وهو يدون ما روته ليعيده على المتلقي من الدرجة الثانية على أن الراوي الثاني يفصح قائلاً: « حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة (...) وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأنني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالماً بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة...»⁽⁴⁾

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 15.

(2): فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ص 30.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 11.

(4): م. ن ، ص 11.

وبقولة الأدوار يصبح الراوي الثاني رئيسا في تبنيه الخطاب بضمير الأنا، فهو صورة من صور الروائي وأشبه ما يكون قناعا يستتر خلفه لإيصال الرسالة إلى المتلقي، لكنه يبقى شخصية كغيره من الشخصيات المتخيلة، إلا أنه لا يشاركها الأحداث فهو منعزل عن عالم الرواية، واكتفى بنقل ما ترويه له حوبة بضمير الغائب، ما جعلها شخصية ميتاسردية في تعاليها عن النص. وما بين ضميري "أنا" و "هي" نسجت أحداث الرواية.

2. مفروضة الاسم في رواية حمودة درحملة (المهرج) (المشفر):

تعد التسمية أهم العناصر التي تميز الشخصية « لأنه من غير الممكن تصور شخصيات من دون أسماء تميزها وتنفرد بها كسمة دالة عن هويتها... »⁽¹⁾

فالاسم هو من يمنح الشخصية هويتها ووجودها ككيان داخل الرواية، وغالبا ما تحتزل صفاتها في اسم، فيتطابق الدال بمدلوله، على اعتبار أن عملية انتقاء أسماء الشخصيات ليست عبثية، ولا تسير وفق نظام اعتباطي _ في أغلب الأحيان _ فالاسم « يشير، يحدد ويخطط، بل ويضع الشخصية في إطارها السردى. »⁽²⁾ وتبعا لذلك، فالاسم منفتح الدلالات، في رسم مسار دائري للشخصية، أين تتعدد الإيحاءات بتعدد الأبعاد التي لا يمكن الإحاطة بها إلا إذا ربطت بالسياق النصي، وعليه تولد الشخصية داخل العمل الأدبي، وتنمو بالرموز التي يمنحها لها كل من الروائي والمتلقي.

والاسم علامة لغوية مكونة من حدين هما: الدال ومدلوله، حكمتها في البدء ما يسمى «بالعلاقة الاعتبارية»⁽³⁾ لتتحول هذه الرؤية فيما بعد إلى علاقة يحكمها التعليل والتفسير، من منطلق أن لكل كاتب عمل أدبي هدف ومقصد يسعى لتبانه من وراء اختياره لأسماء معينة دون أخرى « بل إن الأمر قد يصل إلى إمكانية استشراف الفعل المستقبلي من خلال دال الشخصية، ومعنى هذا إن مجموعة من البرامج السردية تكون متوقعة انطلاقا من هذا المظهر الصوتي... »⁽⁴⁾

وعليه فالاسم بطاقة هوية الشخصية وإطارها الذي يساعدها على تحديد سماتها التي قد تتحقق فعليا بواسطته، فهو يساهم بشكل أو بآخر في منح المتلقي الصورة الحقيقية لها ومساءلة واقعها النصي داخل الرواية، بإفشاء مكنوناتها التي أخفاها الروائي داخل أنساق الاسم.

(1): إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، دط، 1999، ص 161.

(2): Jean Philippe Miraux, le personnage de Roman: Genèse, continuité, rupture, Editions Nathan, Paris, 1997, p: 28.

(3): بدير غيرو، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1984، ص 26.

(4): فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 10.

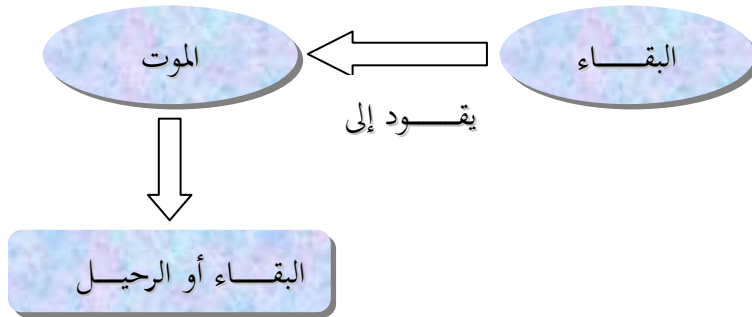
الفصل الأول شعرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

وما يشد انتباه المتلقي أثناء قراءته لرواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " أن نظام التسمية الخاص بشخصياتها لم يكن وليد الصدفة، إنما كان وفق مقاييس رمزية تتناسب والأدوار التي أدتها داخل العمل الأدبي.

1. حمامة: حبيبة العربي المستأثر وزوجته التي نسجت حولها خيوط الرواية ككل، والتي حملها الروائي عديد الدلالات التي لم تكن عفوية، إذا ما قورنت بما قيل عن الحمامة من أنها: « وسط الصدر، والمرأة أو الجميلة، وخيار المال... » (1)

فحمامة امرأة جميلة حساسة وذات شخصية إنسانية محبة، والحمامة عادة ما يرمز لها للجمال والسلام والذي يبرز جليا في حمامة الرواية، إذ يقول الروائي: « صارت أحلى من جبن الرعاة، امتدت قامتها ونهد صدرها، وزادت كحولة عينيها، إنها أشبه بمهرة عربية... » (2)

وقد احتلت " حمامة " مساحة واسعة من المتن الروائي، لتكون عاكسة لما يحمله اسمها من دلالات بما فيها الطيران والرحيل، الذي جاء كرد فعل للصورة القائمة المليئة بالخوف، من خلال كشف حمامة والعربي لانفعالاتهما عبر الأنا المتألمة التي لم تجد بدا من الهروب نحو المجهول، لذا اختار الرحيل كبديل موضوعي للأرض الأم وهما على دراية أنه قد يكون موتا في حد ذاته، سواء في البقاء أو الرحيل، فالنتيجة واحدة إلا أن الخيار الثاني أفضل من الحياة رفقة القايد عباس والتي تعد موتا بطيئا لكل من حمامة والعربي.



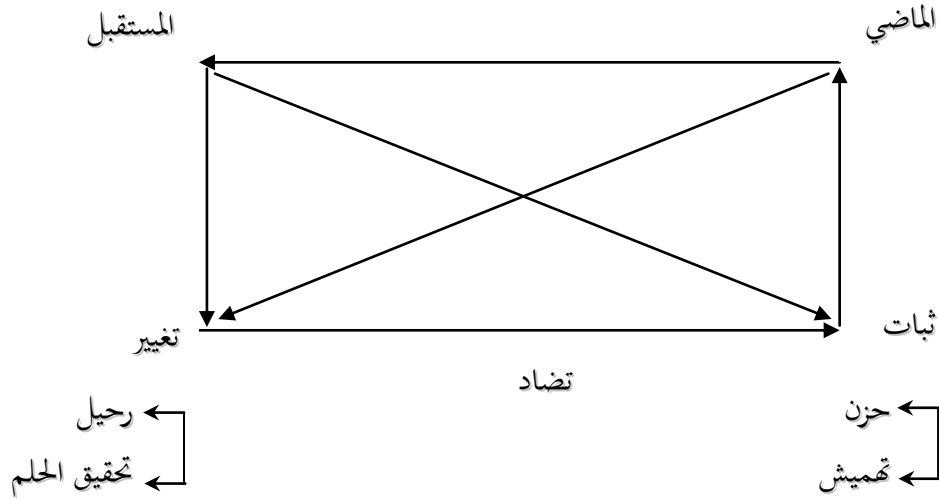
حمامة -إذن- أمام الرحيل كبداية ونهاية، لاختيارها حياة الغربة رفقة العربي، فالبقاء يقودها إلى الخوف الذي يؤدي إلى اللا استقرار وغياب الأمن في ثلاثية المكان، الزمان، وحتى الإنسان، حيث يقول

(1): بوقرومة حكيمة، دلالة أسماء الشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، مجلة الخطاب، ع12، جامعة المسيلة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2012، ص 14.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 28.

الفصل الأول شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

الروائي: « ما أصعب الغربة.. !! ما أصعب أن تهجر الطيور أوكارا أنيعة فيها الخوافي والقوادم، لأن تسيل للقروي روحه أفضل من أن تنتزعه من عقب أرض شهدت تفتق رجولته... »⁽¹⁾
وباستطاعتنا القول إن حمامة شقت طريقها نحو المستقبل وإن كان في الأمر إضاعة لخوافيها وقوادمها، فالماضي بالنسبة لها تجسيد للحزن والألم، لذا نراها في الرواية المرأة الصامدة التي آثرت التأقلم بالتغيير.



وتعد شخصية " حمامة " محورا مميذا من محاور الرواية إذ منحها الروائي أبعادا عدة تتناسب مع دالها خاصة وأنه يرى فيها " حوبة الساردة " من الدرجة الأولى فيقول: « ... لقد أكدت لي حوبة قبل بدء الحكاية أنها موجودة داخلها، هل هي فرع من حمامة ؟ لست أدري لماذا كنت أراها كذلك ؟ ولست أدري لماذا كلما ذكرت حمامة تبدت لي ملامح حوبة ؟ »⁽²⁾

2. العربي الموستاش: والذي يصفه الروائي مورفولوجيا بقوله: « وقريبا من الجميع كان يجلس العربي مجللا بصمته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، أسمر اللون، حاد الأنف، أسود العينين، رقيق الشفتين، كث الشارب، يفضل العزلة، لاشيء يشغله غير حمامة ودم أبيه، ينكأ جرحه في أعماقه، ويقوم بطقوس غريبة حتى سمي العربي المقرون. »⁽³⁾

فبالإضافة إلى ملامحه الجسمية، قدم الروائي صورة سيكولوجية للعربي كرجل جريح، يفضل الانعزال عن كافة البشر، إلا أنه ارتبط بمصطلح " المقرون " كاختصار لتصرفاته العدوانية، وفي هذا المقام يقول

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 141.

(2): م. ن ، ص 132.

(3): م ن ، ص 60/59.

الروائي: «والمقصود بالمقرون، المجنون، صاحب التصرفات الغريبة، ولعلمهم أخذوا ذلك من قرن، أي نبت له قرن، كناية عن عدوانيته، أو من كان له قرين من الجن.»⁽¹⁾

وبمجرد مغادرته " القرية " اتخذ العربي منحى دلاليا، فبعد أن كان "المقرون" أصبح " المستاش " كمعادل موضوعي للشاربين، بمعنى مقياس الرجولة في المجتمعات العربية عامة والجزائرية خاصة، أما عن " العربي " فهو تجسيد لانتماء ورصد لهوية الرجل العربي الكريم الشجاع، وكأن في داله تميز وتفرد، خاصة بربطه بالمتن الروائي. وقد شغل "العربي" قدرا كبيرا من رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " كرجل غيور على زوجته " حمامة " محب لوطنه، وفي هذا السياق يقول الروائي: « كالفارب التائه راح العربي يندفع بعيدا عن قريته وعرشه وهو الذي لم يغادر مكان ولادته منذ تسع عشرة سنة... ولد في أولاد سيدي علي، وبها تفتق على الحياة... لا سماء عنده إلا سماؤها... ولا أرض عنده إلا أرضها...» (2) ولكن من أجل حمامة لا حرج أن يذهب إلى الجحيم وأي جحيم...»⁽²⁾

وبناء على هذا، تناسب الدال بمدلوله وتطابق من حيث اقتران صفات الرجولة بالعربي، خاصة وأنه تجسيد لمبدأ ثابت في انفتاح الذات المحورية على أبعاد دلالية متغيرة بتغير المواقف الطارئة عليها كدور الخيانة الذي منحه إياه الروائي رفقة " سوزان " زوجة "فرانكو" وإعجابه الشديد بـ " وريدة المرقومة " إلا أن ذلك لم يجد من وظيفته داخل الرواية وتلخيص منطلقاته الفكرية وشيفراته القصصية ضمن رسالته للمتلقي.

3. سي رابح: توحى لفظة " سي " بالمنزلة الرفيعة في اللهجة المغاربية والتي ارتبطت بالاحترام والتقدير لذوي المكانة المرموقة، والذين يتمتعون بالسمعة الطيبة بين الناس، أما " رابح " فهو مشتق من الربح بمعنى الفوز، «وكان سي رابح طويلا نحिला عريض المنكبين يضع عمامة بيضاء ويلبس معطفا تجاريا أسود، وسروال عرب بنيا، لا يبدو الشر على ملامحه...»⁽³⁾

إلا أن لهذه الشخصية مسحة حزن داخل الرواية تجلت في عدم إيجاد زوجته الأولى " حليلة " وابنتهما، ما خلف في " رابح " كبير الأثر خاصة ببذله كل جهد بغية العثور عليهما إذ يقول: « لقد بحثت عنها في كل مكان دون جدوى، ومازلت أبحث ولن أنساها حتى ألقى الله، ولقد ناصبت مذ ذاك أهلي العدا، فلم أعد إليهم من يومها، وما سمعت بقصة عاشقين إلا هرعت للجمع بينهما وحماية جبهما.»⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 60، "الهامش".

(2): م ن ، ص 141.

(3): م ن ، ص 143.

(4): م.ن ، ص 233.

فسي رابع يمثل داخل الرواية المفصل الذي تركز عليه أغلب الشخصيات في مساعدته إياهم. وجمع شملهم، ليتضح للمتلقي -فيما بعد- فوز رابع وعودة الأمل إليه بتسلمه رسالة من ابنته تقول فيها: «... أريد أن أذكرك بأن لك بنتا هي الآن عروس في عمر الزهور، أنت نسيتهما حتما، ورغم أنها لم ترك، غير أنها لم تنسك، وكيف تستطيع وأنت حاضر على لسان أمها كل يوم... ابنتك المشتاقة لرؤيتك.»⁽¹⁾ وعليه قدم الروائي "سي رابع" في الرواية كشخصية مميزة تطابقت مؤشرات دالها بمدلولها، ما خلف التماسك والانسجام داخل البنية السردية.

4. القايد عباس: تشير كلمة القايد إلى «رتبة تركية كانت تعطيها فرنسا أيضا لبعض أتباعها، جمعها قيايد والأصل فيها قواد قلبوا الواو ياء لتتناسب كسرة القاف.»⁽²⁾

فالقايد توحى بالسلطة والقوة، التي تناسب الشخصية من حيث تجسيدها لهوية عباس داخل الرواية، «والعباس الأسد الذي تهرب منه الأسد، وبه سمي الرجل عباسا.»⁽³⁾

وهي الدلالة ذاتها التي تحملها شخصية القايد عباس في الرواية لتقمصه دور القوي المتسلط وتكريس وقته للقتل والنيل من حمامة والعربي، خاصة وأنه على علاقة وطيدة بالحاكم الفرنسي الذي منحه الصلاحيات لنشر الفتن والقضاء على الهوية العربية وطمسها بمساعدة تابعه "حميدة" وصديقه "الشيخ عمار"، وقد قدم له الروائي وصفا ماديا بقوله: «كان القايد عباس مهيب النظرات ممثليء الجسم ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، وكان أبناء عرشه يطلقون عليه مذ كان صغيرا لقب الأزعر.»⁽⁴⁾

والواقع أن هذه الصفات قد توافقت والدور الذي أسند إلى "القايد عباس" كرجل متكبر وظالم ويعد داله صورة مصغرة لمدلوله، لما تضمن من منظومات تأسيسية تتناسب والصفات التي ضمها الروائي فيه. هذا وتعد شخصيته ذات مسار واحد من حيث جموده وعدم إدهاش المتلقي، إذ وردت شريرة منذ بداية الرواية حتى مقتلها على يد العربي وخليفة.

5. عيوبه: من الواضح أن دال هذه الشخصية صفة، فلم يسند له الروائي اسم علم كباقي الشخصيات، إنما اكتفى باختزاله في صفة تعكس عاهته، ورؤية الروائي التخطيطية في اختيار الدال الذي لم يكن ذا مسار

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 545.

(2): م ن ، ص 31 "الهامش".

(3): ابن منظور، لسان العرب، مادة (عبس) ، ص 2785.

(4): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 51.

الفصل الأول شعيرة العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

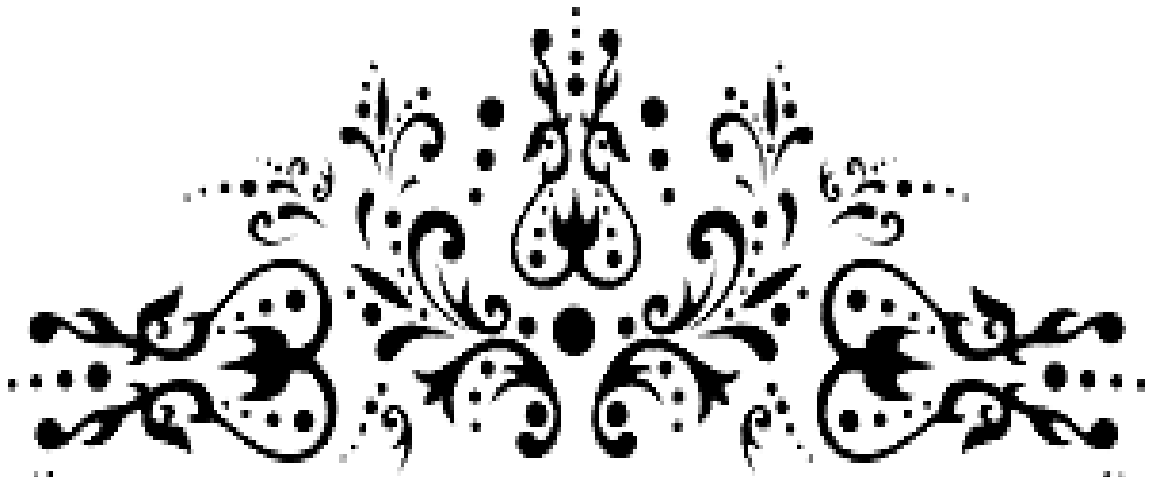
اعتباطي، حيث بمقدور المتلقي اكتشاف عاهة عيوبه بمجرد تصفح الرواية وتشابك أحداثها، وذلك ما يوضحه الروائي في قوله: « نهض الزيتوني وفي نفسه غضب حارق، ومد يده وأوقف عيوبه وجره إلى البيت، كان عيوبه يعرج خلفه ويمسح أنفه الغليظ وعينيه المحمرتين بكمه الأيمن. »⁽¹⁾

ونتيجة مشيئة العرجاء سماه الكاتب "عيوبه" ما أضفى عليه لمسة خاصة تميزه عن غيره من الشخصيات فيقول الروائي: « نظر سي الطالب إلى عيوبه، مركزا على عرجته، وأراد أن يقول إن هذا لا يصلح للشهادة، قياسا على الشاة المعيبة لا تصلح للأضحية، لكنه كتمها ولزم الصمت. »⁽²⁾

وصفوة القول إن دوال الشخصيات في الرواية كانت ذات منحى بسيط في تطابقها ومدلولاتها، بغية توجيه مسار التلقي نحو الاتجاه الصحيح، والرفع من درجة المقروئية الروائية، وفق إستراتيجيات واقعية يضيف عليها التخيل لمسة فنية، خاصة بدمج الروائي لأسماء شخوص، أجنبية، تاريخية وعربية، متداول أغلبها في البيئة الجزائرية.

(1): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 67.

(2): م ن ، ص 104.

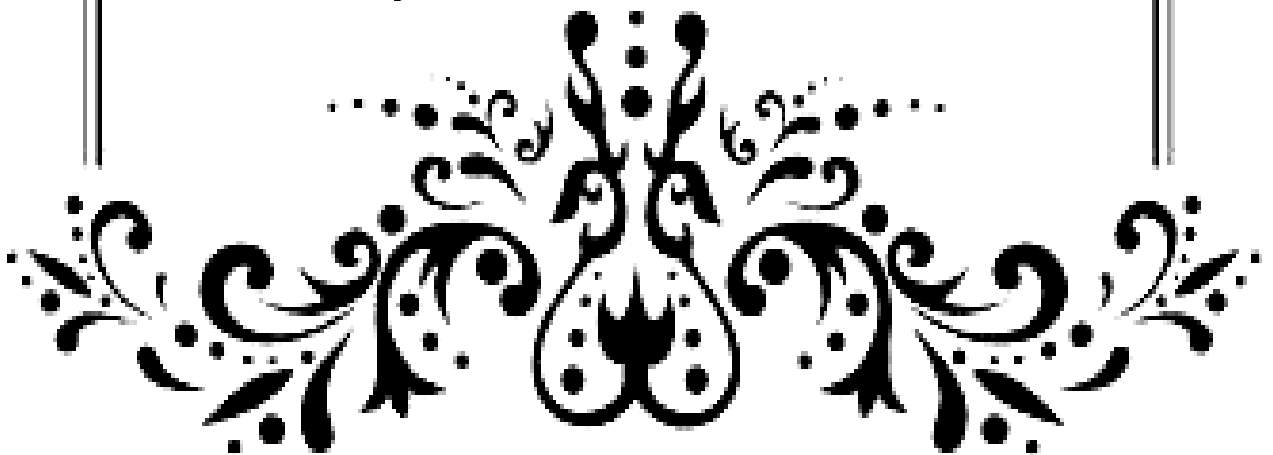


الفصل الثاني:

شعرية المسكاة والزما

والسناص في روايات عز

الدين جلاوي



أولاً: شعريّة المكان:

نظراً لقيمته وأهميته في إثراء الفضاء الروائي، احتل المكان أهمية كبيرة لدى النقاد، « حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. »⁽¹⁾

وعليه، فقد أسس المكان سلطته وخصوصيته داخل النص، عبر أنظمة لغوية ومقومات قائمة بذاتها ولدت من رحم النص المتخيل لتموت فيه، وتحيا بذهن المتلقي على اعتباره رسماً بالكلمات التي تجاوزت وظيفتها الإيهامية إلى خلق شخصية أخرى رئيسة في العمل الروائي تدعى " المكان " فهو « مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا عبر اللغة، فهو مكان لفظي يختلف عن الأمكنة الخاصة بالسينما والمسرح وبمعنى أدق فإن وجوده ذهني متخيل ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب، وكلما كان الرسم أكثر إبداعاً وأعظم فناً، كلما كانت صورة المكان أقرب إلى الاستيعاب الذهني (...) وقدرة الكلمات هي التي تحدد درجة خيالنا ومدى قربنا منه. »⁽²⁾

ما يؤكد أن المكان يعد أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي، أين ينعدم تصور رواية دون مكان تسير فيه الأحداث لدرجة جعلته « يلعب في حياة الإنسان - منذ القدم - دوراً أساسياً تجلّى أثره في تشكيل وجدانه على نحو معين، ووسم حياته بسمات خاصة، تركت آثارها في تحركاته وسكناته. »⁽³⁾

لينفرد المكان بخصوصية تميزه عن كافة العناصر السردية الأخرى، بما يحمل من جمالية داخل المعمار الروائي ككل، وداخل الأنساق الدلالية في البناء السردى يربطه والشخصية التي تبحث عن هويتها بما يمنحها المكان من حرية خاصة وأنه « يشكل انتماء أي فرد في الحياة، فهو يؤثر في الأفراد ويطبّعهم بطابعه، ومن ثم يظهر دوره في تكوين هوية الكيان الجمعي في التعبير عن المقومات الثقافية التي ينتمون إليها، فيصبح المكان إشكالية إنسانية تكتسب قيمة دلالية خاصة. »⁽⁴⁾

ولعل هذا راجع إلى العلاقة التي أقامها المكان بسائر عناصر القص الأخرى وبسبب ورائها داخل النسيج السردى، ما جعله يتجرد عن النظرة السابقة في اعتباره إطاراً يضم الأحداث القصصية فحسب، بل تعداها

(1): محمد بوعزة، تحليل النص السردى: تقنيات ومفاهيم، دار الأمان للطباعة منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص 99.

(2): خالدة حسن خضر، المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد 102، ص 115.

(3): باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 181.

(4): عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء: دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،

ط1، ص 165.

بتقمصه دورا في خلق المعنى الذي أخفاه النص، فنلفيه بمثابة « شخصية متماسكة (...) » ورواية لأمر غائبة في الذات الاجتماعية ولذا لا يصح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متاخلا بالعمل الفني. »⁽¹⁾

1. سراق الحلم والفجعة: أنسنة / تأنيث المكان:

وفي هذه الرواية، يؤسس المكان لنفسه جغرافية شعريّة بديلة، حيث عمد الروائي إلى إشراك المكان داخل معمارية النص كشخصية تجسد ثنائية الحضور/ الغياب عبر تماهي الـ(هنا) والـ(هناك) في إشارة منه إلى البحث عن الذات في المكان المغيّب الذي تداخل بالأنثى في شقيها: الطاهر والمدنس، إلا أنها مرآة عاكسة للوطن والأرض المغتصبة، التي أعطاه الروائي بعدا سرياليا يجعل المتلقي يستحضر بريتون في قوله: « لا نحب الأرض إلا من خلال المرأة، والأرض بدورها تحبنا. »⁽²⁾ فيصبح المكان أكثر ديناميكية بما يمنحه الروائي من طبيعة إنسانية بكل مساراتها المتعددة.

وتعد " المدينة " خير فضاء يمثل هذا النوع من الأمكنة في رواية " سراق الحلم والفجعة " وعموما فالكاتب أعطانا لمحة عما لحق بالمدينة كمكان يتقمص القيم النبيلة والمثل العليا « آه مدينتي... (...) لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة ؟ (...) ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه... أضمه إلى صدري بحرقه ثم أظن على الفجعة. (...) وهل تذكرين يا حبيتي البيضاء ثلجا... العذبة فراتا نيلا... الملساء حجازا... الشامخة سنديانا ؟ »⁽³⁾

للتماهي المدينة والسماوات الأنثوية، بتلبسها قناع المرأة/ الحبيبة، من هنا كان البحث عن المدينة موازيا للبحث عن الهوية المنكسرة، التي تسعى لإثبات نفسها، ما يجعل المكان متوحدا والذات الضائعة من السارد، إلا أن صورة المدينة - في الرواية - لم تكتف بالطهر والبراءة، فهي الأنثى المنافقة، المراودة، المراوغة وبائعة الهوى التي مارست كل طقوس الشبقية بغية إشباع غرائزها، وفي هذا الصدد يقول السارد:

« الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة (...)

لا ورد ينمو ههنا... لا قمر... لا حبيبة

لا دفء في القلب الحزين (...)

(1): ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص 17.

(2): أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقى للطباعة والنشر، ط3، دت، ص 113.

(3): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 26.

وحدي أنا والظلام...» (1)

ارتبط الزمان بالمكان في اندماج الجو النفسي للسارد، بالظلام الذي يترجم كل ما يعتره من أحاسيس تجاه هذا المكان المشوه، حيث يقول: « عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيته المفضلة... دفعتها عني بعيدا ودلفت على عجل...» (2)

هو الوجه الآخر لمكان منفتح على توالد أسئلة البحث عن الذات المغلقة وسط انقلاب الموازين وضياح القيم، فيقول الروائي:

« أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة المومس تمارسين العهر

جهارا دون حياء...؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران

والخنافس... تعلي قصورا...؟؟» (3)

والواقع أنه ومن وراء أنسنة المدينة، ثمة بعد درامي يشحذ الطاقات الرمزية بغية تعميق الوعي بالذات، خاصة وأن المهمة التي تقع على عاتق الكاتب اليوم هي البحث « عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير، أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية.» (4) كل هذا والمدينة في الرواية معادل موضوعي لما يحمله الظلام من رغبات دفينية وأسرار غامضة، تحيل إلى المجهول، وهو النهاية الحتمية التي انتظرت السارد داخل فضاء مفتوح كالمدينة المومس.

ولا غرو أن السواد الذي اجتاحت المدينة مرآة عاكسة للأوضاع المزرية التي يحملها الواقع -اليوم- أين يتساوى الشرف والعهر، وتكون الغلبة للأقوى، وعليه كانت المدينة اختزالا لتيمة الموت البطيء، ومركز استقطاب لكل الدلالات السلبية التي انعكست في وجهها المذكور على بقية شخوص الرواية وعلى البطل بوجه خاص، والذي يجد في الشوارع/جسد المدينة المومس، صورة عما يحتاجه من آلام وعزلة، ووحده

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 10.

(2): م ن ، ص 28.

(3): م ن ، ص 11.

(4): آلان روب جرييه، دراسات في الآداب الأجنبية: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى: تق: لويس عوض، دار المعارف للطبع والنشر، دط، دت ، ص 19.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

الصمت سيد الموقف في اتشاحه بمكابدات السارد وسعيه كسر ذاك الحاجز المظلم الذي يخفي الحبيبة نون في زاوية من زواياه.

وعليه، فقد أولى الكاتب للمكان أهمية كبيرة، كونه أحد أهم مكونات الرواية الذي يشرك المتلقي بغية جعله جزءاً من أجزائها، خاصة وأن "سرادق الحلم والفجيعة" لم تخضع لمقاييس الكتابة التقليدية، إنما قلبت موازين المألوف، بأن عبثت بمنطقية السرد فخلخلت أنساقه، وأعادت رسم مسارات مكانية مميزة، أين امتدت القيم السلبية الخاصة بالمدينة المومس إلى باقي شخوص الرواية، ماخلف علاقات تصادمية بينها أحياناً وترابطية أحياناً أخرى، وفي هذا المقام يقول الروائي: «وأحسست بالاختناق، وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تنهذى في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... تدندن أغنياتها المفضلة، أغنية العشق الخالد... وأحسست نفسي أنجذب إليها، لقد شغفتني حبا... ملأنتني وجدا... حاصرتني هياما... أشربتني هوى...» (1)

وهو تباين قيمى بين فساد الأخلاق الذي تمثله المدينة المومس كمكان، والطهر والشرف الخاص بالحبيبة نون، الأمر الذي جعل السارد كشخصية مثقفة ينزع إلى اتخاذ العزلة رفيقاً، ليس هروباً من المدينة المومس كواقع حتمى، إنما بغية البحث عن الذات الضائعة والهوية التائهة في سراديب المدينة المومس، لأن المكان جزء لا يتجزأ من الكيان، فهو الذاكرة المخزنة لما تعيشه شخوص الرواية، فما بالك إن كان هو ذاته شخصية داخلها؟

والمدينة المومس نتيجة منطقية لمعاناة السارد داخل البنية الروائية، باتخاذها "لغة الجسد" سبيلاً لذلك، وعليه يمكن القول: «إن المكان - بالمعنى الفيزيقي - أكثر التصاقاً بحياة البشر، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه له للزمان (...) فالمكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو "مكان" أو لنقل بعبارة أخرى "ممكّن" القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي.» (2)

وقد خلفت المدينة - كمكان شبقى - شرخاً واسعاً في الرواية، بانفصالها عن الذات الساردة التي تتحين الفرص لتداعى الذاكرة واستقبال طيف الحبيبة نون نقيض المكان المشوه، في احتوائها عاطفياً.

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 58.

(2): يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنى، تر وتقى: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان لأحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، يوري لوتمان وآخرون، دار قرطبة للطباعة، عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 59.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتّنافس في روايات عز الدين جلاوي

وبربطها بالبعد القيمي الذي أراد الكاتب إيصاله، تتضح ملامح المدينة من خلال اللاتجانس الإنساني، على اعتبارها نتيجة لمخلفات البشر الذين عاثوا فيها فسادا، وعليه « فالمكان في البياض هم يحاول البوح به طول معاناة ومكابدة من خلال شعريّة نهدت على العنصرين الرئيسيين (الدلالي والجمالي) ». ⁽¹⁾

وهذا المهم، قد تحول إلى هوس يربك المتلقي في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " في نزوعها نحو التجريب وتفكيك معمارية المكان، فمن اتخاذه محلا للإقامة إلى نسق افتراضي يعيش ويتنفس ككائن حي يمنح المتلقي حرية القراءة والسيطرة على النص، أين « يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة. » ⁽²⁾

فالمكان في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " لم يرسم بطريقة فوتوغرافية، إنما اتخذ بعدا أسطوريا منفتح الدلالات التي توزعت إلى تيمات الخوف، الضياع والاعتراب، دون أن ننسى الحنين الذي يكنه السارد للحبيبة نون، فالرواية حاملة أيديولوجيات بثها المرسل وفق مسار غرائبي، وما المكان إلا وسيلة لذلك، خاصة إذا جسد الإحساس بالغربة والانتماء وامتد للشخصية المنعكسة فيه، وفي هذا المقام يقول الروائي: « صحيح هي مدينتي وأنا مازلت أعيش فيها أتقل بين شوارعها... أزقتها... سيقانها... أفخاذها... وأغدو وأروح في كل شبر منها ولكن لا علاقة لي بها، ولا بما يدور فيها، أنا مخلوق سلبي لا يقدر إلا أن يرقب الأحداث ويشاهدها... » ⁽³⁾

لا شك أن الروائي يسعى إلى تحطيم البناء السردى، وإعادة تشكيله من جديد على الصعيدين اللغوي والتقني، في انتهاجه مسالك المعنى الجديد المحصور في ما للتجريب من رؤية مغايرة لما كان شائعا، الأمر الذي أعطاه خصوصية إبداعية تجلت في أسلوب تبني التشظي، وكسر الدلالة على الرغم من حاجز الكتابة الراهن في تشويه الواقع وخلخلة أنساقه كما هو جلي في هذا الملفوظ السردى: « من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يبصر قطا متكوراً على نفسه، يضحك الفأر ضحكة هستيرية... يجري خلفه... يفرز القط يندفع فاراً. » ⁽⁴⁾

(1): عبد الإله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين لأمين إسبر أنموذجا، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص 40.

(2): كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، بيروت/ أكسفورد، ط1، 2007، ص 08.

(3): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 106.

(4): م. ن.، ص 12.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

إذ وسط هذه التراكبات العجائية، يتضح للمتلقي كيف شوهت المدينة وتحولت مسخاً، بل وانقلبت فيها الأوضاع رأساً على عقب، هذا وانحصر فضاء المدينة من الانفتاح إلى الانغلاق بربطها بالشخصية المحورية الطامحة في التحرر من أسرها.

ومما سبق يمكن القول أن المدينة المومس قد استأثرت بحركة السرد داخل الرواية، من خلال تقديمها كشخصية واقعية تعكس بعض القضايا الاجتماعية التي حاول الروائي رصدها والتي لم تكن بشكل عشي، إنما كانت نتاج تناقضات تجاوزت الواقع الطاهر للمدينة عبر استحضار ثنائي: المكان/الماضي و المكان/الحاضر.

2. العشق المقدس: انغلاق/انفتاح المكان:

يقترح " غاستون باشلار " رؤية مغايرة للمكان، بتجاوز الأبعاد الهندسية والعلامات الطبوغرافية، والانطلاق للبحث في قيمه الأنطولوجية، وذلك بالاعتماد على ما للخيال من قدرة في رسم أبعاد الشخصية «فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز»⁽¹⁾ وعليه فالمكان يخلق والشخصية عدة علاقات تتراوح بين الألفة والحنين، العداء والنفور، وكل هذا من خلال ثنائية: الانغلاق/ الانفتاح.

أ. الأمكنة المغلقة في رواية العشق المقدس:

حيث تؤدي الأمكنة المغلقة داخل الرواية دوراً محورياً، فهي « مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب وحتى الخوف والنوجس، إذ تولد مشاعر متناقضة متضاربة في النفس، وتخلف لدى الإنسان صراعاً داخلياً بين الرغبات والمواقع وتوحي بالراحة والأمان، وفي الوقت نفسه بالضيق والخوف »⁽²⁾ وقد بلغ عدد الأمكنة في الرواية حوالي 182 مكاناً.

● البيت: الألفة / الخوف:

تمحورت رواية " العشق المقدس " حول ضياع الوطن واغتراب الذات داخله، كما ارتكزت على هاجس الخوف من فقدان البيت وما ترتب عليه من آثار نفسية صورتها الرواية، خاصة وأن البيت « هو ركننا

(1): غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجمالية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 31.

(2): حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوجاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص 134.

في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا. (1)

وبناء عليه، فالبيت قد تجاوز الحدود الهندسية إلى ما يضيفه من علامات الألفة والحنين والانتماء، ولذلك يعد عالم الإنسان في انطلاقته الأولى، وترجمته لمبدأ البداية والنهاية.

وقد احتل البيت كمكان مغلق في الرواية بالغ الأهمية والعناية من طرف الروائي، بتعدد دلالاته وتشعبها بين الألفة والخوف، فعلى الرغم من انغلاقه إلا أن لحظات تداعي الذكريات السعيدة فيه قد جعلت منه فضاء مفتوحا على ما يختلج النفس من مشاعر حب وحنين، وفي هذا المقام يقول السارد: « زها الليل الطويل المظلم بشموع رققت في بعض مفاصل البيت، قضينا شطرا منه نعانق ذكريات الحب بينما، كنا في حاجة إلى مركبة أحلام مترعة بالورود والنسائم العذاب لتحلف بنا بعيدا... » (2)

فالسارد قد استدعى بالبيت عالما جديدا بعيدا كل البعد عما يدور حوله، في تجسيده تيمة " المقدس "، خاصة وأن السارد لم يصور البيت كمكان هندسي يضم أثاثا وتحيط به جدران، بل اكتفى بجعله إطارا يضم المشاعر المختلفة لبطل الرواية " السارد وهبة " فالبيت لديهما يبعث على الدفء والطمأنينة، وينقل لنا الراوي ذلك بقوله: « لم نبرح بيتنا طيلة أيام متتالية، كنا بحاجة إلى الراحة النفسية قبل الجسدية، كنا بحاجة إلى أن ننام على إيقاع دقات قلبنا، أن نستروح عقب الحب الذي فر منا، أن نعيد ذكريات نقشناها في كل مكان وطئته أقدامنا... » (3)

فالبيت ملاذ البطلين الآمن، مستودع ذكرياتهما التي فرا بها من المجهول المدنس، ومن الجدير بالذكر أن الابتعاد عن البيت نتيجة حتمية، وحل لا اختيار خاصة وأن الوطن يعيش حالة أزمات وتمزق جراء الصراعات على السلطة، هذا لأن البيت مرتبط بمعاني الخوف والحزن، ما زاد من كآبة بطل الرواية وآلامهما، إن ربطناه بما اعترض سبيلهما من مأس أثناء تواجدهما فيه، فالبيت صورة مصغرة، ومرآة عاكسة للقهر والظلم الذي تعرض له بطلا الرواية، والملفوظ السردى الآتي يوضح ذلك في قول السارد: « وارتج البيت رجّة عظيمة، ودلف البيت مجموعة من الجنود مدججين بالأسلحة يشهرونها في وجهينا، وقفت وفنجان القهوة فارغ في يدي، وخلفي وقفت هبة تمسك بكتفي تخشى عليا خطرهم. » (4)

(1): غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

(2): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 106.

(3): م ن، ص 126.

(4): م.ن، ص 110.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

يكتسي البيت تبعا لذلك قيم الحرمان والضياع والتشتت، خاصة وهو في الأصل تجسيد لمبدأ الهوية في علاقة الإنسان بماضيه وحاضره، فماذا لو فقدتهما الشخص ؟ هو ما ترجمه الرواية في ظل غياب الطمأنينة، أين يصبح الأمن معادلا موضوعيا للخوف في الوقت نفسه.

للبيت حضوره وأبعاده النفسية كيف لا ؟ والمكان الأدبي « عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق. »⁽¹⁾

وبناء عليه، فقد أسر البيت بحدوده الجغرافية أحلام وسعادة البطلين، وفي ذلك يقول الروائي على لسان هبة: « فلنهرب من هذا الكابوس، أريد أن نعود إلى أنفسنا، نبني بيتنا حيث أشرت عليك سابقا، أريد أن أحيأ في حضن الطبيعة، لم أعد أطيق هذا النوع من البشر. »⁽²⁾ فهل يعقل أن يكون الهرب هو الحل ؟ قد يكون كذلك إذا جمع بين المقدس والمدنس حين يشهد البيت الفرح والحزن في آن، وإنما « الفضاء الروائي يبنى انطلاقا من الروابط التي تجمعها بسياقها وانطلاقا مما استبعدته تلك الروابط. »⁽³⁾ هي الروابط التي جعلت من البيت حلقة وصل بين التجاذب والنفور، فحتى وإن حمل المنزل بإيديولوجيا "الحميمية"، يسعى الفرد إلى إيجاد هويته داخله، وكأن البيت امتداد لا نهائي من أسئلة البحث عن الذات رغم انغلاقه، خاصة وأن « البيت مسقط الرأس الذي يتحدث عن أصولنا، عن تصميمنا وعن أجدادنا. »⁽⁴⁾

ومن البيت إليه، كشفت الرواية أسرارها عما يجمع بين بطليها رغم السواد الذي اجتاحتها، فيقول السارد: « لم يكن همنّا إلا أن نصل بيتنا، (...) واندفعنا إلى الطابق الأعلى المطل على الشارع العريض، (...) أضاءت هبة المصاييح، تخلصنا من جلابينا السوداء، وانبطحنا بعشوائية على السرير الكبير: كنا في حاجة إلى نوم يذهب عنا ما لحقنا من خوف ورعب. »⁽⁵⁾

(1): عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، ع240، الكويت، دط، 1998، ص 135.

(2): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 120.

(3): Aline Mura.Brunel: Silences du Roman: Balzac et le romanesque contemporain, Rodopi, Amsterdam, New York, Ny, 2004, p 154.

(4): Alberto Eiguer: L'inconscient de la Maison, Punod, Paris, 2004, p 2 de l'introduction.

(5): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 42.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناسخ في روايات عز الدين جلاوي

ولعل في اختيار الروائي لعناوين روايته الفرعية بعد جمالي يصل بين الشخصية وفضاءها الجغرافي في انسجامها مع محيطها الواقعي، وعالمها المتخيل وسط تناقضات زادت من عمق الثغرات السيميولوجية؛ فلو تأملنا الرواية لوجدنا أن البيت بما يحمل من تفاصيل الألفة واستدعاء للذكريات الحميمة متصل بالعناوين ذات الملمح السليبي (في مساحة الرجم، قهوة ووشاية، تنهشنا السباع) وكأن الروائي في لحظة أمل وسط الظلام، وهو ما يترجمه العنوان الرئيس "العشق المقدنس".

وفي عنوان آخر من الرواية ذاتها (بئر الموت)، يتخذ البيت مساراً آخر في اتساحه بتيمات الخوف والفرع، إذ يقول السارد: «... أنزلونا عنوة، حيث تم حجبنا في بيت صغير، به كراس وطاولة بائية، وفرش يستعمل لاستراحة رجالهم، وعلى الجدار ثبت لوح عليه آية قرآنية بخط مغربي؛ إلى جوارها خزانة حديدية أسندت بقطع من الآجر الأحمر. »⁽¹⁾

فالبيت معادل موضوعي لتبدد الأمن والسكينة، خاصة وأن وصف الروائي له في المقطع السابق طابقت تفاصيله واقع الضياع والتشتت.

« الفضاء في الرواية هو شيء مصنوع، تنصهر فيه عناصر متفرقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية. »⁽²⁾

ومن الناحية النفسية، حمل البيت دلالات عديدة، أغلبها متعلق بمدلولات الحزن والأسى والخيانة، وبناء عليه فقد اشتغل البيت كفضاء مغلق داخل الرواية وفق تصورين: إيجابي وسليبي، على أن للسليبي الغلبة. بيد أن التطلع والأمل في حياة أفضل جعلاً بطلي الرواية يعيشان أسعد الأوقات في بيتهما، على الرغم مما صادفهما فيه من مشاعر التوجس، وفي نهاية مشوارهما جمعا تحت سقف واحد تلفهما الطمأنينة والسكينة وفي هذا الصدد يقول السارد: «وضمننا بيتنا أخيراً، لم يتغير فيه شيء.»⁽³⁾

الحياة داخل البيت في "العشق المقدنس" تشكل تضاداً بين الوعي واللاوعي، أما الطرف الأول فيتمثل في الوعي بالظلم والدنس والفساد، والطرف الثاني من هذا التضاد مجسد في أحلام بطلي الرواية ببيت يضمهما معاً، وهما داخل هذه الثنائية المكانية يسعيان جاهدين إلى الهرب من الواقع إلى العالم المتخيل. وتحليل الرواية، سيجد المتلقي نفسه أمام 103 مكاناً مغلقاً يحتل البيت فيها 28 حضوراً، ما يجعله ذا سلطة سردية تفرضها نسبة تداوله في المتن الحكائي والتي تقدر بـ 27.18% من مجمل الأماكن المغلقة.

(1): العشق المقدنس، ص 31.

(2): الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 101.

(3): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 161.

● الغرفة:

تستدرج رواية "العشق المقدنس" المتلقي، لتوقعه بمكائدها بدءا بعنوانها، وختاما بما تمارسه من ألعاب مكانية تزيد في إنتاج دلالات شتى، يمكن للمتلقي استثمارها في التواترات الشعرية التي تخفيها أمكنة الرواية المغلقة، فها هي الغرفة على تنوعها تحتل نسبة 14.56 % من مجموع الأمكنة المغلقة داخل الرواية. والغرفة مكان مغلق، يحمل عدة دلالات، وقد جاءت في الرواية بتواتر كثيف، منها ما يتصل بالمقدس ومنها ما يتلاحم والمدنس، على الرغم من غلبة طابع الحزن والأسى عليها، نظرا لما شهدته بطلا الرواية من مأس في أغلبها، فقد تحولت الغرفة داخل النسيج السردى إلى سجن يحد من تطلعات الشخصية المحورية، وفي هذا الصدد يقول السارد: «... احتجزونا متباعدين في قاعة واسعة، تكاد تكون خالية من الأثاث، إلا من بضع كراس أسندت إلى الجدار، ومن طاولة خشبية كبيرة توسطتها، تناثرت عليها كؤوس وفناجين تبدو مستعملة ومغبرة، ربما مضت عليها حيث هي أيام، وإلى جوارها تكومت كتب وأوراق، قلبتها سريعا، اكتشفت من بينها رزمة أوراق نقدية، تصفحتها ثم دسستها في جيبي، وعدت إلى مكاني صامتا تخرسني الدهشة...»⁽¹⁾ إذ يرسم هذا المقطع السردى لوحة أشبه بالرمادية على الرغم من شساعتها، وذلك لإبعاد البطل عن حبيبته "هبة" وهما محتجزان

وما زاد من سوداوية المكان/ المشهد الوصف الذي قدمه الروائي للغرفة / السجن، وها هو عبد المالك مرتاض يصرح بضرورة التحام المكان بالوصف، ذلك «أنه من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف وحتى إذا سلمنا بإمكان وروده خاليا من هذا الوصف؛ فإنه حينئذ يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يمكن للحيز في التنبك والتبؤ، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة، والشخصية والزمان...»⁽²⁾ وهنا تصبح الغرفة الواسعة سجنا ضيقا على الذات الفاعلة التي سيطرت الدهشة عليها.

وما تزال الغرفة مشبعة بدلالات الحزن والضيق، كما جاء على لسان السارد في المقطع السردى الآتي: «نقلت بصري في الغرفة الضيقة، دغدغت أنفي رائحة الرطوبة التي قضت على لون الجدران، فصارت سوداء قاتمة، ملحقة بالضوء المتسلل من نافذة ضيقة هزيمة نكراء، غطى معظم الأرضية فراش من حلفا، حاصرته العفونة من كل أطرافه (...). ومن زنزانة هبة ارتفع صخب شديد، تحول سريعا إلى

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 34.

(2): عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 123/122.

ضرب قوي على الباب الحديدي الصدى، (...) مددت بصري عبر الشباك، كانت هائجة كموج شتوي أثارت غضبه، عاصفة هوجاء.»⁽¹⁾

ففي هذا المجتزأ النصي تتلاعب اللغة بالمتلقي بما للكلمة من سلطة تتمظهر جلية في الخطاب الوصفي الذي قدمه الروائي، وهو ما أورده "جون بيير كولدنستين" في معرض حديثه عن الفضاء، ذلك أن الوصف يشترط وجود « شخصية في مقدورها رؤية شيء ما، ووجود ما يسميه فيليب هامون "الوسط الشفاف" (الباب المفتوح، والنافذة، والواجهة، وزجاج النافذة...) وتوقفا مؤقتا لمجرى السرد وتوقف "الناظر"...»⁽²⁾ فالنافذة الضيقة أعطت الديكور لمسة بانورامية، بانغرام الضوء القليل المنبعث منها، أمام سواد الجدران ورطوبتها « فإذا كان الباب مكانا للعبور، فهو مفتوح لعبور جسدي كامل (...) أما النافذة فلا تسمح أكثر من عبور الضوء والنظرات، تكاد النافذة أن تكون مرآة...»⁽³⁾

فهذا الوسط الشفاف (النافذة) هو ما زاد من مأساوية الحدث في الرواية، خاصة وأن الروائي قد وصفه بطريقة تجعل المتلقي يتخيل واقعا أسود تعلوه مسحة حزينة في المكان، تترجمه صرخات هبة وضربها الشديد على الباب الحديدي.

وعليه « من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البنية التي تحيط بها، حيث يصبح بإمكان بنية الفضاء (...) أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية...»⁽⁴⁾ لكن ألا يوحي ذلك الضوء المتسلسل من النافذة بالكشف والجلاء؟ فبطلا الرواية، وعلى الرغم من المآسي التي عايشاها إلا أن بقعة الضوء الخافت تنبئ المتلقي بحالة تغيير ستشهداها الأحداث القادمة، فما نقل الذات الفاعلة بصرها في أرجاء الغرفة، والتركيز على ضوء النافذة بالتحديد، إلا التماس الخلاص من المعاناة، هذا يربط النص بقارئه، فالذي يؤسس لفعل النص هو المتلقي الذي ينبش عن المعاني المضمرّة داخل الأنساق النصية « انسحبنا حيث هيء لنا مضجع للنوم، كانت الغرفة ضيقة، تنبعث منها رائحة الرطوبة في أعلاها نافذة صغيرة لم يحكم إغلاقها، يصلنا منها نباح كلاب وصرخات أمواج (...)»

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 39.

(2): كولدنستين، الفضاء الروائي ضمن كتاب: الفضاء الروائي لمجموعة من المؤلفين، تر: عبد الرحيم حزل، دار أفريقيا الشرق، المغرب/بيروت، لبنان، دط، 2000، ص 29.

(3): حسن نجمي، شعريّة الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 123.

(4): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

كانت كل مفاصلي وعضلاتي تن، أحتاج كثيرا إلى أخذ قسط من راحة، وأنى للسكينة أن تنزل علينا ونحن في رحم الرعب ؟...»⁽¹⁾ والنافذة لم يحكم إغلاقها إيدانا ربما بصفحات جديدة.

لنجد أن الغرفة تبعا للمقاطع السردية المذكورة تجسد فكرة الانسلاخ عن المكان، حين أصبحت معادلا موضوعيا للسجن بكل ما يحمل من آلام، على اعتباره مكانا معاديا لبطل الرواية وهو ما يوضحه سجان هبة بقوله: «معظم من دخل إلى هذا المكان لم يخرج إلا جثة هامدة، خلف زنزانة رفيقك بئر عميقة ترمى فيها الجثث بعد أن تبلل بالبنزين وتحرق.»⁽²⁾

وما يلاحظ على هذا المقتطف السردى الحزن المضني، الذي ضاقت به الشخصية داخل الرواية، والتي عايشَت الغربة والاعتراب في الوقت ذاته، بمكابدة المعاناة، والقلق والحلم بغد أفضل، إذ يستشف المتلقي من نبرة تهديد السجان لهبة، أن تلك الجملة كانت كفيلة بإطفاء ما يختلج صدرها من نيران غاضبة، بأن ذكر لها مكانا معاديا أشد وطأة مما هما فيه، فمن الغرفة الضيقة السوداء إلى البئر العميقة التي تعقب برائحة الجثث المحترقة، وهو استثمار آخر لمكان سحيق قد تجر "هبة والسارد" إليه.

ويستمر الروائي في وصف الحالة النفسية التي تخلفها الغرفة لدى "السارد وهبة" بما يعتريهما من حزن ويأس داخل الغرف/ السجن «وأحسست كأن هناك من يتلصص علينا، فأشرت متحنحا، ولزمت الصمت، وفعلا اندفع أحد الحراس يلج الغرفة الجانبية المظلمة التي وضعنا فيها ووجدنا أنفسنا نجر عنوة أمام أمير المؤمنين.»⁽³⁾

فهذا المشهد داخل الغرفة المظلمة أسهم في إطالة عذاب الشخصية بالجر عنوة، وبين الظلام والقوة تطالعتنا مشاعر الرهبة الخاصة ببطل الرواية بتسطيرهما ما ينتظرهما مجددا لدى أمير المؤمنين، ذلك أن مجريات الحدث الواقعة في الغرفة ما هي إلا تمهيد عما سيلقيه خارجهما، خاصة وأن «الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف.»⁽⁴⁾

فقد تمكنت يد الروائي من رسم حيرة الذات الفاعلة وحزنها عن طريق إسقاط ما يلف المكان من صمت وحزن، على الحالة النفسية للشخصية التي تقيد حركتها وتزيد من خناقها، وقد وجدنا في الغرفة كمكان ما يثلج الصدر من صور تترجم الحلم والطمأنينة كتيمة تناهض ما تعرض له بطلا الرواية في الغرف/ السجن.

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 98.

(2): م ن، ص 39.

(3): م ن، ص 49.

(4): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

« طوانا الليل فنمنا (...) ورأيت ذاتي لها، أدع مكاني وأحلق في جو الغرفة الضيقة الواسعة، أغازل لهب القنديل، أراقصه... أعانقه... أقبله... أذوب فيه... نصير واحدا ثم أعود إلى مكاني وقد انطفأث. »⁽¹⁾

فالروائي هنا منح النص حركة غير متوقعة، إلى عالم مفتوح وهو المغلق، " الغرفة الضيقة الواسعة "، وهذا الوصف لغرفة النوم في البيت الجديد لم يهتم بالأبعاد الهندسية كثيرا، كعنايته بالحالة النفسية للذات الفاعلة وهي تشعر بالغبطة في مكان مغلق وضيق، فنقل لنا السارد احتفائه بحركة الموجودات، فلهب القنديل يرقص والسارد يقبله، بل ويعانقه ليحل آخره فيه، وهو منطفيء، فينقل لنا هذا الأثر التشخيصي جرعات شعريّة سكبها الروائي في الغرفة بما تحمل من آمال وأحلام الانعتاق من أسر الدنس.

● المكتبة:

تضطلع مكتبة " المعصومة " بدور فعال داخل النسيج السردى لما أتاحت لبطل الرواية من فرص التحرر والشعور بالراحة النفسية، ففي تعاطيهما مع هذا الفضاء، أيقن " السارد وهبة " أن المكتبة خير مكان يؤمن لهما الأمن والسكينة، وشعورهما بالانتماء داخله «... في جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع " مكتبة المعصومة "، انجذبنا إليها، وفي لحظات وقفنا عند بوابتها الخشبية المنقوشة، (...) داخلها تركز مئات الآلاف من الكتب، تتوزع على غرف عملاقة، وتتجاوز في رفوف خشبية، تعانق السقف... »⁽²⁾

ففي عالم مندثر، بعث بطلا الرواية أملا جديدا وسط كتب المعصومة بحثا عن الطائر العجيب، ولأن المكان لا تكتمل صورته إلا باختراق الشخصيات له، فقد شهدت " المعصومة " عدة أحداث زادت من رغبة السارد وهبة في الانتماء، فكانت ميقاتا لأحلامهما المؤجلة « أزال هبة الستار الأسود الذي كان يغطي رأسها (...) طوقتها بذراعي، أسندت رأسها على كتفي، وهمست: - اشتقت إليك أيتها الأميرة. أغمضت عيني، وأسندت رأسي على رأسها، وسلمنا قلوبنا للصمت والأحلام... »⁽³⁾

فللمكان ذاكرته الخاصة وللذاكرة مكان يحتويها، و " المعصومة " تأشيرة دخول الذات الفاعلة إلى عالم الأحلام، وعليه فقد ألفت بقعة ضوء على ما يعتري البطلين من مشاعر « نشطنا طيلة شهرين في تحصين المكتبة، أعلينا بعض أسوارها وحصنا أبوابها ونوافذها، واستفترنا العشرات من النساخ لترميم ما تهرأ من

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 131.

(2): م ن ، ص 23.

(3): م ن ، ص 69.

الكتب، أو إعادة نسخ ما رأيناه مهما (...) كنت أنا وهبة منخرطين كلية في العمل مع جميع المتطوعين، من بنائين وحدادين ونجارين ومرممين ونساخين، ورغم كل الأنباء السيئة التي كانت تصلنا (...) إلا أننا كنا أشد غبطة بما أنجزنا.⁽¹⁾

مما لا خلاف حوله أن مكتبة " المعصومة " مكان مغلق من حيث الحدود الهندسية، إلا أن هذا الانغلاق ولد الانفتاح لدى الشخصيات بعد أن رمتها يد الواقع إلى الأحزان وغربتها عن ذواتها ومجتمعها لتكشف لنا " المعصومة " عن الطبيعة الفكرية والنفسية لشخوص الرواية: « غاصت هبة بين أكوام الكتب، كفلاح يتفقد محاصيله، وإلى جانبها انغمست كلياً أقلب صفحات كبيرة مصفرة، حتى تزكم أنوفنا روائح الأوراق والجلد. »⁽²⁾

ففي اصطدامهما والسلطات الرجعية، اختار السارد وهبة المكتبة كمكان يضم الفئة المثقفة، رغبة منهما في التحرر وإيجاد البديل، وفي هذا دعوة للانتقال من عالم إلى آخر، من انغلاق الذات إلى انفتاحها على الرغم من الحدود التي تحيط المكان وتنوع الجانب الشعوري لدى الشخصية، فهي تجد في المكتبة استقراراً للنفس وانفتاحاً في الروح « كان مدخل " المعصومة " قد تغير كثيراً، اكتشفته الأشجار من كل جانب، أقيمت تحتها كراس خشبية، يظهر أنها تتخذ لراحة طالبي العلم، واتخذ لها باب عملاق من خشب زخرف بالنحاس (...) دفعنا بوابة " المعصومة " الثقيلة فأنت، واجه الصمت الثقيل عيوننا، وهي تتسلل في الدهليز (...) صارت تنفتح مباشرة على فسحة واسعة تتوسطها نافورة كبيرة تحيط بها أشجار زينة مختلفة، وعشرات من الأبواب (...) بها منصة لعلها تتخذ منبرا للخطابة، عانقت عيوننا النوافذ العلوية... »⁽³⁾

مجتزاً نصي ترجم التغيير الحاصل في مكتبة " المعصومة " عبر الوصف الذي اتخذ من التحول نقطة انطلاق إلى عالم مفتوح، « فوصف الأثاث والأجسام وسيلة لوصف الشخصيات. »⁽⁴⁾

وما تزال الشخصية المحورية تبحث عن الحرية والتطلع، باكتشاف ما خلف النوافذ، وقد تطابق - إلى حد الآن - وصف المكان بوصف الشخصية، إذ نجد أن وصف المعصومة كشف عن ملامح السارد وهبة، في انغلاق الذات حيناً وانفتاحها غالباً، ما يؤكد أن الشخصية الروائية ابنة مساح مكانية تزيد من الدفقات

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 152.

(2): م ن، ص 24.

(3): م ن، ص 141/140.

(4): Michel Butor, Essais sur le roman, Gallimard " Collection Ideés", Paris, 1969,

الفصل الثاني.....شعرية المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

الشعرية داخل الرواية ككل؛ فهي المكتبة ذاتها التي ضمت أحلام " عمار العاشق"، الذي عاش ومات محبا لنجلاء، إلا أن أمل شخصيات الرواية قد اندثر بإحراق مكتبة " المعصومة" وإهانة ما فيها من كتب وعلم» كانت السنة النيران التي اندلعت في المكتبة تعانق الفضاء، وكان الدخان قد امتد كنعابين من كل مكان في المدينة، سارقا منها هواءها النقي (...). كانت هبة تنكمش قريبا مني، لا تكف عيناها عن البكاء، وكنت أجاريها. (1)

للمكتبة كمكان مغلق، سلطة تأويلية، في اختراقها نظام المغلق إلى المفتوح، يبحثها فيما يؤسس للمتناقضات داخل الذات الإنسانية، واكتشاف ما يسودها من الناحيتين الفكرية والسيكولوجية، وتعدد الأمكنة المغلقة في رواية "العشق المقدنس" ما يجعل الإحاطة بها كلها أمرا صعب التحقيق، لذا اكتفينا بإدراج الأهم منها، والتي كانت مسرحا لعدة أحداث تكشف في مجملها عن الخبايا النفسية، على أنها - في مجملها - أفضية للظلم والحلم في الآن ذاته، باندماج "أنا" السارد بـ "آخر" هبة.

ب. الأمكنة (المفترضة في رواية "العشق المقدنس"):

المكان المفتوح في الرواية منفتح الدلالات « ويوحى بالاتساع والتحرر، ولا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف، لا سيما إذا كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات والمنافي (...) ويرتبط بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هي الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المفتوح...» (2)

وهذا تماشيا مع طبيعة الإنسان الراغبة -دائما- في التحرر والانفلات، وهذه الطبيعة لا تنطلق إلا إذا كانت في مكان مفتوح يسعها، على اعتبار أن المكان عالم إجرائي من إنتاج اللغة المتمردة على النص؛ فقد تغتاله بأن تجعل مدار الأحداث في علبة محكمة الإغلاق، وقد تتعالى عليه لتصل إلى ما يستفز المتلقي من عوالم متخيلة، أي إن المكان في الرواية، وليد اللغة في رصوخه لمقتضيات التخيل، وبالحديث عن المكان المفتوح، سيدرك المتلقي أنه قد يكون مغلقا رغم انفتاحه، إذ إن المكان مرتبط أشد الارتباط بالشخصية المؤدية أدوارها فيه.

● المدينة:

« هي مسكن الإنسان الطبيعي"، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم في العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم. (3)

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 158.

(2): حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 166.

(3): مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة: (جكاية بحار-الدقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، دط، 2011، ص 96.

وتيهرت هي المكان الإطاري العام الذي دارت فيه أحداث الرواية ككل، إذ تطالعنا منذ البداية على نوازع الشخصيات الروائية، وتكشف عن ألغاز تموضعها في فضاء كان المنطلق الأول والأخير للبطلين في بحثهما عن الطائر العجيب، أما إذا بحثنا عن هذه المدينة من الناحية التاريخية، فسنجد أنها « لعبت دورا تاريخيا في بلاد المغرب، كما تدل على ذلك كتابات الجغرافيين والرحالة العرب المسلمين حول هذه الحاضرة التي كانت تعد من ضمن المراكز الحضارية الكبيرة مثل فاس وسجلماسة والقيروان، وتعود أهمية هذه المدينة لما امتازت به من ازدهار اقتصادي وإشعاع ثقافي بجانب الدور العقائدي والسياسي الذي لعبته. »⁽¹⁾

وقد اعتنى الروائي بتيمة المدينة / تيهرت في تبيان ذاك الشرح القيمي بين المكان والذات، فعلى الرغم من اتساعها، مُلِمت تيهرت بدلالات ضيقت من نطاقها، وأحكمت الخناق على البطلين، ولأن المكان خارطة رسمت بالكلمات، فإن المتلقي بادئ الأمر أمام إشكال عما إذا كانت تيهرت الواقع، نفسها تيهرت التخيل، فهل يمكن للرواية كنتاج في أن تتسع لتحسد لنا التاريخ تجسيدا واقعيا، فتكون مرآة عاكسة له ؟ كونها استعارت عوالم موجودة في التاريخ، تجاوزت رواية "العشق المقدس" الأنساق الثابتة، والمعطيات المكررة، والواقع كديكور تجري فيه الأحداث، ما جعلها تكسر الرتابة على الرغم من وجود شخصيات في الرواية كانت لها بصمتها في التاريخ، لنأتي فنحجب بل لنزيح اللبس الذي اكتنف الرواية من طرف البعض أنها فن قبل أن تكون كتابة، والفن يتخذ لنفسه ألف وجه إلا أن المنطلق الخاص به هو التخيل، لنستذكر ما قاله "موريس بلونشو" في كتابه "الفضاء الأدبي" في أن « العمل الفني يجذب الذي يكرس نفسه نحو نقطة تكون دليلا على استحالة. »⁽²⁾

وتبرز مقروئية المدينة في رواية "العشق المقدس" كمعادل موضوعي للألم والحسرة فكانت أدعى حضورا للقلق، منه كمكان للحنين والحرية « المدينة مترعة بالفرق والجماعات، ويجب أن تغادرها سريعا، ستكون الأيام القادمة حبل بالصراعات، وسيذهب ضحيتها كثير من الأبرياء. »⁽³⁾

(1): عبد الرحمان التليلي، "تيهت" من خلال كتابات الرحالة والجغرافيين العرب، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، تونس، العدد 58، 1990، ص 37.

(2) : Maurice Blanchot, L'espace Littéraire, Gallimard, Paris, 1962, " La Mort Possible", P85.

(3): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 60.

الفصل الثاني هجرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

تيهت سجن السارد وهبة الانفرادي، فهذا المجال الجغرافي على الرغم من انفتاحه قد حد من تطلعات البطلين، ما جعل الحرب منه هو الحل الأمثل لهما، خاصة وأن تيهت بؤرة الصراعات السياسية حول السلطة لمن تكون.

وإذا ما عدنا إلى الرواية، فسنجد أن " تيهت " كانت بادئ الأمر موطناً للجن، ما اضطر الإمام عبد الرحمان رستم إلى اتخاذ مقر جديد لها، وهو ما يبينه المقطع السردى الآتي: « عزم الرجال على توسعة تيهت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهاراً في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذاً، تأكدنا أن الجن قد سكنها (...) فقرر الإمام إقامة تيهت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسباع والحيات، فلما خشي الناس أذيتهم، اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأب أعيننا المئات منها تخرج في قوافل. » (1)

فكل الصدامات الإيديولوجية والدينية داخل تيهت لم تكن وليدة اللحظة، بل لها إرهاصات أولى، وما الجن والوحوش إلا دليل ذلك، إذ إن المدينة في البدء كانت موطناً للجن والوحوش، وهي اليوم كذلك، أصبحت موطن الإنسان في لباس الجن والوحوش، ما أسفر عنه تشتت الذات الفاعلة وتيهها بين سلم القيم « حين كنا على مشارف تيهت، لم نجرؤ على اقتحامها مباشرة، كنا نتوجس من كل حركة، ونتجنب التقاء الناس أكثر من السابق. » (2)

وهذا النفور وليد الخوف الذي تركته تيهت في نفوس شخصيات الرواية، فهي فضاء يومي معيش بكل ما يتخلله من حركات وتجارب وأفراد، ولا مفر منها، فهي تحتل أكبر جزء في الرواية من حيث وقوع الأحداث، إذ حملت دلالة الحزن والتوجس، فاحتفى بها الروائي على طريقته الخاصة لتفتح أبواب الوجد بكل صفاته. تأخذنا مدينة " الجزائر " مأخذاً آخر، يفتح على دلالات إيجابية بالمقارنة مع تيهت « أشرقت في القلب فرحة دافئة، ونحن نصل مشارف عاصمتنا البهية الجزائر المحروسة، وأدركت أخيراً أننا نجونا من شر مستطير، وأنا صرنا إلى مأمّن، وأسرت إلى حبيتي هبة وأنا أرسم على وجهي ابتسامة عريضة (...) : - حبيتي، لقد ابتسم الزمان لنا أخيراً... » (3)

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 17.

(2): م ن، ص 51.

(3): م ن، ص 30.

فالجرائر احتضنت بداخلها عواطف البطلين، ووضعت نقطة وعيها بمدى الانحدار الاجتماعي والسياسي للوعي الإنساني وذوبانه في تيهرت التي فشلت في احتواء السارد وهبة، ما خلف لديهما الرغبة في الهرب منها على الرغم من الهدوء الذي سادها أخيرا « في المساء استكانت المدينة إلى كهف الصمت، وتوقفت زخات الرصاص التي كنا نسمعها من حين لآخر. »⁽¹⁾

لتبقى تيهرت، بكل ما تحمل من سلبات، المتحدث باسم الإنسان، في إشكالية علاقته مع الأنا والآخر، ويكفيها القول إن السارد وهبة وعلى الرغم مما عانيه داخل المدينة، غير أنهما بقيا متمسكين بحلمهما في إيجاد الطائر العجيب وسط الظلمة والألم والزيف.

• الشوارع/ الطرقات:

تعد الشوارع أحد أهم المحطات المكانية في الرواية، ذلك أنها صلة وصل بين المدينة والذات، فهي أشبه بتأثير حدثي لما سطره الروائي في حياة السارد وهبة « خرجنا من الساحة العامة، اخترقنا الشارع الأيمن الذي بدا ينحدر أكثر من اللازم، حتى ليخاله الرائي واديا نحت شربانه في الصخور عبر عشرات القرون، كانت رغبتنا في زيارة أكبر أحياء المدينة وأعرقها، حيث يسيطر إياضو نفوسة، وهو رغم امتداده، كثيف السكان تلتصق بناياته حتى لتغدو بعض شوارعه أشبه بأذرع أخطبوط، تتغشاها ظلمة ورطوبة. »⁽²⁾

يشكل الشارع في رواية "العشق المقدس" رمزا مناهضا للحرية رغم انفتاحه كمكان، فارتبط بالظلمة والرطوبة، وذاك انعكاس طبيعي لما ساد المدينة، وهو الجزء الذي لا يتجزأ منها، إذ إنه وسط مشحون بدلالات الخوف والريبة « كانت الحركة في الشوارع باهتة، كل شيء صار يدعو إلى الخوف، سيارات الإسعاف والشرطة في كل مكان، استعدادا لكل طارئ، الناس يسرون بحذر يلتصقون بالجدران... »⁽³⁾

فحين فقدت المدينة صفاءها، فقد الناس ثقتهم بشوارعها، ما جعل الأخيرة محط توجس ورعب، فكان لزاما على قاطني المدينة أن يتخذوا البديل عن الشوارع، ألا وهو الجدران الثابتة الصلبة، التي ستحميهم من بطشها، إذ باختراق الشوارع، تتلاشى حرية الفرد، على الرغم من أن " مدحت الجيار " يرى أن التحرر منوط بالمكان

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس ، ص 126.

(2): م ن ، ص 59.

(3): م ن ، ص 115.

المتسع » وبذلك يكون الاتساع في المكان تأكيداً على حرية الفرد أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر...»⁽¹⁾

لكن وعلى الرغم من الاتساع الذي لف أغلب شوارع المدينة، إلا أنها لم تكن معادلاً موضوعياً للحرية الداخلية، وذلك راجع لما شهدته الشخصيات من أحداث مخيفة داخل المدينة ككل، لكن لابد من الاعتراف أن المكان كخصيصة سردية يأبى الخضوع بسهولة لدلالة واحدة؛ إذ يستفز عين المتلقي وإدراكه بأن يتخذ لنفسه ألف قناع وهو ما تبناه الشارع في رواية "العشق المقدنس"، فيقول السارد: « حين ولجنا أولى شوارع المدينة المعبدة، تحررت هبة من أغلال خوفها، ظلت تحرق، في كأنها تقلب صفحات اللغة عندها، تبحث عما يستوعب فكرتها. »⁽²⁾

فنفرا لما اجتاحت المدينة من آلام، أضحى الشارع الملاذ الآمن، ما أدى إلى تصعيد العلاقة بين الذات والمكان، فلم يعد الأخير مجرد إطار أو خلفية تضم الأحداث فحسب، بل « كان أحد ملاذات الشخصيات. »⁽³⁾ فالشارع على الرغم من ومضاته السريعة، كان ذا أهمية بالغة، في كشفه عن نوازع الشخصيات. وما يعترها فيه كفضاء مفتوح ومغلق في الآن ذاته، على أن ما يسترعي انتباه المتلقي، عدم منح الروائي أسماء لشوارع روايته، عدا شارع "أسامة بن لادن" والذي اقترن بلفظي "المجاهد الشهيد" قبله. فيقول الروائي: « فجأة اندفع سيل من الناس عبر شارع المجاهد الشهيد أسامة بن لادن، كأن سعارا قد ركبهم، وهم يهتفون جميعاً بالتهليل والتكبير، ووقفنا نتابع تدافعهم الذي ظل يتكاثر. »⁽⁴⁾

ولربما اسم الشارع هنا توافق إلى حد بعيد مع ما ساد المدينة في عهد الدولة الرستمية، ما يثبت مجدداً أن التخييل أبرم عقداً تأسيسياً بين الروائي والمتلقي في انطلاقة جديدة لحساسية المكان، التي تجاوزت النمطية بتأنيث شارع تخييلي أراد الروائي منحه الهوية التي تتماشى وفضاء " تيهرت. "

(1): مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب: جماليات المكان لسيزا قاسم، يوري لوتمان وآخرون، ص 32.

(2): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 123.

(3): محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011، ص 51.

(4): عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص 117.

الفصل الثاني.....شعرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

هذا وقد استأثر الشارع بالأهمية البالغة في إزاحة الغطاء عن الجانب الديناميكي للمدينة، بازدهام شوارعها « بدأت الحركة محتشمة خائفة، ولكن سريعا راحت الأقدام تتكاثر في الشارع، والجلبة ترتفع وفي العيون شغف بمعرفة ما وقع بالأمس. »⁽¹⁾

ووسط هذا الزحام تولد الأسئلة، وتنسج الاحتمالات علّ أحدها إجابة عما حدث بالمدينة، فكان الشارع الملاذ الوحيد الذي استقطب هذا العدد الهائل من الشخوص التي تروم الحقيقة، وعليه فقد تأنى الروائي أثناء تعامله مع الشارع، ما جعل المتلقي يعطي المكان أبعادا واقعية داخل مناخ تخيلي، فالشارع إذن « فضاء مفتوح تكتفه العلانية، يحمل ذكريات الإنسان المفرحة أو المترحة ويصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية. »⁽²⁾ لأن الشارع حمّال أيديولوجيات الشخصية؛ فبعد تفاقم حالة التوجس والرعب التي عاشتها داخل مدينة تيهرت، تحول الشارع إلى فضاء ضيق بفعل الاقتتال حول السلطة، إلا أنه أحيانا، ملاذ البطلين مما صادفهما من مشاكل في مقر الخلافة « فالشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري... »⁽³⁾

فنظرا لامتدادها وانفتاحها، اكتسبت الشوارع دلالة مزدوجة تتراوح بين الظلم والانعقاد، وهما نابعان في الأساس من المدينة، لتأخذ الطرقات بعدا أكثر درامية من الشوارع بما أثارته في البطلين من خوف وآلام، خاصة وأنها « أماكن مسارات طويلة جدا، وتصل بين بلدين أو أكثر، وقد تكون ساحلية تسائر الساحل، أو تكون داخلية، وبالتالي مصب هذه الطرق هو المدن والقرى، وبالتالي يتم التنقل عليها بالسيارات والعربات. »⁽⁴⁾

وبناء عليه، فكل الطرقات التي سلكها السارد وهبة تصب في مجرى واحد هو الذعر، كما هو موضح في هذا المجتزأ السردى « ... وانطلقوا يقطعون بنا طريقا طويلا متعرجا ضيقا داخل الواحة، واجهتنا في نهايته صخور عملاقة، ما كدنا ندرج من بينها حتى وجدنا أنفسنا ندخل مغارة عند سفح جبل شاهق. »⁽⁵⁾

فهذا التوصيف السريع للطريق وضع المتلقي في مركز الصورة الهشة لبطل الرواية، كيف لا ؟ وهما في لجة الصراعات السياسية، وقد قدم الروائي لنا مشهدا وصفيا للطريق، فهي طويلة متعرجة وضيقة، ما خلف دلالة

(1): العشق المقدس ، ص 103.

(2): محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية ، ص 51.

(3): ياسين النصير، الرواية والمكان الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة ، بغداد، دط، دت، ص 114.

(4): مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه "حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد"، ص 154.

(5): عز الدين جلاوي، العشق المقدس ، ص 87.

الفصل الثاني هجرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

إنسانية لصيقة بالواقع المزري الذي عايشه بطلا الرواية، ليتحول الطريق من فضاء جغرافي منفتح، إلى آخر مغلق من الناحية السيكلوجية للشخصيات «وانتهت من سرحاني وأنا ألمح سيارة عسكرية تخترق الطريق خلفنا بسرعة مريبة، تملأ سمع المدينة بصوت بوقها المزعج، خففت السرعة، والتزمت أقصى اليمين، غير أن السيارة توقفت أمامي تقطع عنا الطريق، نزل منها مسلحان، لم ندر كيف أخرجانا من سيارتنا وقادانا إلى السيارة العسكرية في لمح البصر، وقد غشيتنا دهشة كبيرة.»⁽¹⁾

فالطريق هنا قيد حرية الشخص، وجعلها تعيش الموت كل مرة، بما ولده داخلها من مشاعر الرهبة والفرع، والملاحظ للمقطع السردى سيجد أن بطلي الرواية اتخذ مسارا ثابتا وفق معايير مضبوطة، بتخفيف السرعة والتزام أقصى اليمين، غير أن حدثا طارئا ألم بهما وكسر ذاك السكون الذي حواه الطريق أول الأمر، وعليه فقد تحولت نقطة الفضاء هنا من الاستقرار والثبات إلى التغير المفاجيء، الذي قادها إلى المجهول. وقد لعب المكان المفتوح دورا وظيفيا داخل النسيج السردى من خلال عكسه للطبيعة النفسية للشخصيات الروائية، ما ألقى بآفاق التأويل إلى المتلقي، وهذا ما تجسده الطريق في رواية "العشق المقدس"، إذ إنها محطة اقترنت بمشاعر المقت والضيق وهي المفتوحة، فخلفت آثارا نفسية يشوبها الاضطراب « واندفعنا عكس التيار، نصفع بأقدامنا الطريق الذي يمتد مرتفعا إلى أعلى المدينة، كأننا نخوض حربا مع العقبة الكأداء، ومع الريح التي عصفت أشد، بدأ بعض المسلحين يندفعون معنا باتجاه واحد، دفع بي أحدهم حتى ارتطمت بشجرة يتيمة ملتصقة بجدار، خطا خطوات ثم عاد إلي مشهرا سيفه في نحري...»⁽²⁾

فالتأمل لعبارة " اندفعنا عكس التيار " سيجدها ملخصة لفضاء الطريق ككل، إذ إن اتساع المكان لا يعني بالضرورة انجذاب الشخصية إليه، وهو ما وجده المتلقي في رواية "العشق المقدس".

● الساحة:

وأهم ما يتميز به هذا الفضاء، الشمولية والانفتاح المطلق كونه غير محدد بأبواب، فهو يجمع بين كل الفئات على اختلافها، ما يعطي الشخصيات حرية أكبر دون قيود، لأن الساحة مسرح مركزي يجمع بين الألفة والانعقاد، فهي خارج المنازل وغير بعيدة عنها، ولعل سمة اللاتحديد هي الغالبة على ساحات **العشق المقدس**، كونها مبنية على أسس تخيلية تترجم نظرة الروائي الإيديولوجية « ... في نهاية الشارع انفتحت أمامنا ساحة كبيرة جدا، تحيط بها مبان كثيرة، تبدأ أول ما تبدأ بمعصرة زيت عملاقة، يديرها فتى ممتد

(1): لعشق المقدس ، ص 124.

(2): م ن ، ص 147.

الطول (...). ونشط كهل يجلس أمام دكانه الملاصق يحمينا بحرارة (...) في الجهة المقابلة، يقوم المسجد الجامع، حسب توصيف الدليل (...) ووسط الساحة مئات التجار يعرضون سلعا شتى..»⁽¹⁾ وينهض هذا الوصف على صورة مشهدة للساحة الكبيرة التي تغزوها الديناميكية في تمييز الروائي بين من تضم. وقد منحنا هذا الوصف نظرة واضحة لساحة لا تحجبها المباني رغم كثرتها، وما يمكن ملاحظته أن المكان هنا غير محدد، لذا اعتمد الروائي على الوصف ليضع المتلقي في الصورة، كونه (المكان) نابع من رؤية تخيلية، أثرت النسيج السردى ككل، ذلك أن المكان غير المحدد يمنح القارئ بطاقة تأويلية، تبعده عن السأم جراء تحديد الأماكن بأسماء معينة واقعية، وعليه فهو (المتلقي) يروم التجديد والمفاجأة، منطلقا من أن المكان من صنع اللغة، فهو لفظي يسعى إلى إقحام المتلقي بين شفراته بغية خلق ثغرات سردية أكثر حركية، والحقيقة أن الأماكن في أغلب الروايات لا تبنى على قاعدة تخيلية، بل إن لها أسماء تعين المتلقي على تحديد هويتها الحقيقية داخل العالم الواقعي « حين بلغنا ساحة اليرموك، كانت غاصة عن آخرها بالرجال والنساء، ملابس بيضاء ولحي مسدلة، ونساء تجلبين بالسواد، غير أن الغريب هو أن الجميع نساء ورجالا كانوا يعتمرون خوذات حديدية، كأنهم سيخوضون معركة.»⁽²⁾

فالساحة هنا سميت " باليرموك" وهي مسح مهم لحدث آت، تمثل في « مبايعة الأمير أبي عبد الله علي البكاء.»⁽³⁾

ويدل المقطع السالف الذكر على قدرة الساحة كمكان مفتوح في استيعاب الكثير من الشخصيات الروائية، ما يمنح الحدث الأهمية ذاتها، وقد ساعد الوصف على تبيان أهمية الساحة في إضاءة بعض جوانب الرواية، خاصة من الناحية السياسية « دخلنا ساحة الحي، حيث يقام مسجد خاص بمذهب الطائفة، عند بابه يقف شاب يفيض حماسة، يدعو العشرات حوله إلى إسقاط الإمام عبد الوهاب (...) وفاجأنا مسلحان قطعنا علينا متابعتنا الخطبة ودفعانا بغلظة، ولحق بهما آخران يدفعان أمامهما شابا وفتى حديث الفتوة، يمارسان عليهما عنفا شديدا...»⁽⁴⁾

ارتبطت الساحة بالدلالات السلبية -غالبا- كونها باعثة على الاضطراب النفسي لبطل الرواية، فهي في المقتطف السردى المذكور محطة ثابتة لمجموعة من المسلحين الذين اختاروا السلاح وسيلة للتواصل « توسط الساحة زير كبير ملئ حجارة حجمها مما يملأ قبضة اليد، وفجأة تعالى الصياح من بعيد، وقد جاؤوا

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس ، ص 23/22.

(2): م ن ، ص 104/103.

(3): م ن ، ص 104.

(4): م ن ، ص 60.

يجرون امرأة تعوي باكية، ثبتوها في فتحة داخل الأرض (...) وشُرع سريعا في الرجم، (...) وهي تتألم وتصيح مسترحمة (...) وهزتنا زخات عشوائية من رصاص انطلقت في كل الاتجاهات، سقط بعض الراجمين بين قتيل وجريح (...) توقف الرصاص، وساد الهدوء لحظات، (...) وقد امتلأت الساحة جثثا ودماء، وعويلا وأنيا (...) لم تكن المرأة المرحومة في مكانها، كأن طيرا تخطفها...»⁽¹⁾

فالساحة حافلة بالأحداث في الرواية كونها أفرزت عدة صراعات سياسية نجم عنها اتساع الفجوات النفسية للبطلين، فهي تتشع بدلالات الموت عندما اتخذت مكانا لرجم المرأة أولا، ولقتل الأبرياء بالرصاص الطائش ثانيا، وإذا ما تتبع المتلقي المحتزأ النصي فسيجده مترعا بالكلمات الدالة على الحزن والأسى: (تعوي/ باكية/ تتألم/ تصيح/ الرصاص/ جثث/ دماء/ عويل/ أنين...) فالمرأة المرحومة مثلث البؤرة التي دار حولها الحدث المهول الذي راحت ضحيته لا لسبب سوى لأنها والددة زعيم طائفة سياسية ما، ليجتمع مجددا حدا ثنائية المقدس والمدنس وفق بلاغة الصمت التي اختارها الطائر.

للمكان سلطة، هوية، كينونة تبثها اللغة داخل المعمار السردى، بما له من خصائص تأويلية تفتح تبعا أمام عين المتلقي، وبالعودة لمدرجات رواية "العشق المقدس" نجد أن الأمكنة المغلقة كانت الأكثر حضورا بالمقارنة مع المفتوحة، حيث نجد أن مجموع الأمكنة ككل يقارب: 182 مكانا، ينشطر إلى: 103 مكانا مغلقا و 79 مكانا مفتوحا، ما يجعل نسبة الحضور بالتقريب: 56.59 % للأمكنة المغلقة و 43.40 % للأمكنة المفتوحة.

وبناء على ما تقدم ذكره، فإن الانغلاق قد حضر بشكل مكثف في رواية "العشق المقدس" ما يفضي مباشرة إلى غلبة الدنس، إلا أن ذلك لا ينفي الدلالة العامة للعنوان، كون المقدس يسبق المدنس. بيد أن ما عاشه "السارد وهبة" يختزل المسافات في نسبة 56.59 %، آخذين بعين الاعتبار أن انغلاق المكان لا يعني بالضرورة إطباقه على الذات، فقد كان البيت ملاذ الشخصيات الروائية الآمن، بينما وجدنا أن الانفتاح في المكان صورة خارجية فحسب، وبقلب المعايير وقولبة الدلالة نجد أن العنوان مرآة مصغرة لما حواه النص.

(1): عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص 46/45.

ثانيا: معرية الزمان:

جاء في " لسان العرب " لابن منظور: « الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان: العصر، والجمع أ زمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان (...) وأزمن بالمكان: أقام به زمانا... » (1)

فبالرجوع إلى ما يخفيه الزمن من دلالات لغوية، نلفيه مرتبطا بالوقت، سواء أكان طويلا أم قصيرا.

لقد أولى العلماء والفلاسفة والأدباء الزمن اهتماما بالغاً منذ أمد طويل، وذلك راجع إلى العلاقة التي تصله بالكون والحياة والإنسان، لأن الزمن سر مبهم أمام ذهن الإنساني، الذي عد البحث فيه استقراء لمعنى الوجود ككل « ولم تزل مشكلة الزمن تشغل عقل الإنسان منذ داعب الخلود خياله في أيامه الأولى ؟ فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى ؟ (طه/120) ولم يمنعه انخراطه في إعمار الأرض عن التأمل في هذا السر الذي بات نقطة تطلعه إلى العالم العلوي... » (2) فالزمن مقترن بالإنسان في تموضعه داخل كون مسطر بأزمنة معينة، زادت من فضول العقل البشري لمعرفة طبيعة الزمن الزبئية، كيف لا « والزمن هو التغير، وما الإحساس بالزمن إذا لم يكن إحساسا بالتغير من حال إلى حال... » (3)

وعليه، فإن مفهوم الزمن متشعب لا يكاد يخلو منه ميدان من الميادين، سواء أكانت أدبية، فلسفية أم علمية، وهذا نظرا لغموضه، فإذا ما بحثنا في الأساطير فسنجد أنها ربطت بين الإنسان وتواجده داخل الكون بفكرة الزمان، ومع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم دقيق للزمن، فقد حاولوا جعله كمعادل لما يسمى بالدهر والحين، ليجدوا أن الزمن « نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو ناتج عن اختلاف مراحل حياة النفس وحركة النفس... » (4)

وقد ظل الإنسان دائما يتساءل عن ماهية مقولة الزمن، حيث استأثرت بكامل اهتماماته وحازت على أكبر جزء من انشغالاته، على الرغم من كونه عنيدا لا يستسلم بسهولة، ولا يفتح على تعريف واحد « فكلنا يحسب حساباته بالزمن، ويبنى آماله على المستقبل، لكن لا أحد يستطيع تحديد طبيعة الزمن، أو تحديد الفواصل التي تربط بين نقطة وأخرى من نقاط الزمن المتسلسلة: الماضي والحاضر

(1): ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن) ، ص 1867.

(2): أحمد دعدوش، مشكلة الزمن: من الفلسفة إلى العلم، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مارس، 2011 ، ص 03.

(3): إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1982 ، ص 13.

(4): يمني طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلوم، مجلة ألف للبلغة المقارنة، القاهرة، العدد 09، 1989 ، ص 36.

والمستقبل.»⁽¹⁾ بل إنه قيمة مجردة تند عن كل تحديد، وفي هذا يقول أوغستين: « وما الزمان إذن ؟ إذا لم أسأل عنه أعرفه، وإذا أدت تلبية ذاك الطلب، فإنني لا أعرفه أبدا، على الرغم من تأكدي بكل جرأة أنه لا شيء يمر إذا لم تكن ثمة نقطة زمنية ماضية، وأنه لا شيء ليكون، إذا لم تكن هناك نقطة زمنية حاضرة.»⁽²⁾

فالزمن إذن مرتبط أشد الارتباط بالحركة التي لا تستقر على حال، لذا فإننا لن نستطيع الإمساك به، بل « إن التفكير في الزمن يشبه حث سطح البحر.»⁽³⁾

ونحن لا نحس بالزمن، بيد أن له آثارا بإمكاننا إدراكها، حيث يمضي عمر الإنسان ويختزل في مراحل أربعة تجسد كينونته، ما يفضي إلى « أننا لا نسأل الكينونة وحدها، ولا الزمان وحده، فنحن لا نستعلم أبدا عن الكينونة ولا عن الزمان، لكننا على العكس نستعلم عن علاقتهما المتداخلة والحميمة وما ينبثق عنها.»⁽⁴⁾

ما يعني أن الزمن - على نحو محتمل - مرآة عاكسة للكينونة التي تترجمه وفق مسارات نفسية وبيولوجية، لا يستطيع الفرد منا التحكم فيه سواء بإيقافه أم تسريعه أو حتى إبطاء حركته، ووحده الأديب بإمكانه ذلك بشخصيات أوجدها بين صفحات عالم صنعه هو، مدار وفق أزمنة متخيلة وأمكنة تمثل أبعاده الأيديولوجية لذا كان لزاما على التجربة الروائية أن تحدد عمرها بزمن سردي يخلدها « فلاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة تواتبها وتوقفها، وفي تحرير النبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان والمقاطع (...) ولكن هذا الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدّها إثارة.»⁽⁵⁾

(1): أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 21.

(2) : Augustin, Les Confession (dont la rédaction fut. Termine vers 400 ap.je), Chapitre 14 : Qu'est _ce que le Temps ?, Livre Onzième (11) : La Création et le Temps, Québec par Samizdat, Suisse, Août, 2013, p : 194.

(3): إتيين كلاين، هل الزمن موجود ؟ ، تر: فريد الزاهي، دار كلمة للطباعة والنشر، أبو ظبي، ط1، 2012، ص 08.

(4): فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 19.

(5): أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 17.

الفصل الثاني معرفة المكان والزمان والتناص في روايات محمد الدين جلاوي

وبناء عليه، فقد اتخذ الزمن لنفسه داخل الأنساق السردية أهمية بالغة، في خلقه إيقاعاً للنص وإيجاد أبعاد دلالية تتفاعل مع حركية السرد وتتماهى مع بقية العناصر داخل المتن الحكائي، وقد ينتهك الزمن بذلك خطية السرد من خلال تقنياته العديدة التي يلجأ الروائي إليها لحفظ العمل الإبداعي، لأن « في كل نص الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن، إنه ثابت مع ثبات النص، ومخلوق مع خلق النص، قد يتباطأ في النص، وقد يسرع في النص، قد يتعطل وقد يتوقف في النص ومع ذلك فلا نص دون زمن. »⁽¹⁾

وعليه فقد تصدر الزمن جل المباحث الفلسفية والأدبية وحتى الفيزيائية على اعتباره وجهاً آخر للوجود، وبالانتقال من الزمن الفلسفي والعلمي إلى الأدبي، نلمس اختلافاً كيفياً لا جوهرياً، فجوهر الزمن واحد، وانطلاقته واحدة، بيد أن الكيف مختلف، إذ لا نستطيع إسقاط الموضوعية العلمية على الأعمال الإبداعية لأنها تنطلق من الخيال لتعود إليه، ما يفضي بالمتلقي إلى التساؤل حول علاقة الزمن بالخيال، هل يتعارض العمل التخيلي مع الزمن ؟

تعد الرواية فضاء مفتوحاً لاستقطاب الزمن بنوعيه الموضوعي (خارج النص) والتخيلي (داخل النص)، فقد خضعت الرواية الكلاسيكية لمبدأ التتابع الزمني للأحداث، من البداية إلى النهاية، دون تداخل الأزمنة بعضها ببعض، في حين تحررت الرواية الجديدة من أغلال الزمن الخطي التصاعدي، إلى زمن آخر متمرد لكسر القواعد الكرونولوجية، على اعتباره وليد تشابكات اللغة والروائي.

وبناء عليه، فإن الزمن يحمل على عاتقه اليوم مسؤولية كبيرة في تشكيل العمل الروائي سواء أكان واقعياً أم تخيالياً، لأن له مهمة الانتقال لا مرثياً بين أبعاده الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، فالماضي وعلى الرغم من اتسامه بالعدم لا بد أن يحييه الزمن الروائي، والحاضر دائم الوجود، والذي يبلوره الروائي من خلال جعله صلة وصل بين الماضي والمستقبل الذي لم يوجد بعد.

وعلى الزمن داخل الرواية أن ينقل المتلقي بين هذه العوالم دون أن يشعر بذلك الشرخ الزمني بينها خاصة وأن المستقبل سيتلاشى ليصبح ماضياً بعد مروره بنقطة الحاضر، وما هو " رولان بارت " يعلن في كتابه "الكتابة في درجة الصفر"، أن « الفعل الماضي (...) المشتق من الفرنسية الدارجة وحجر الزاوية في السرد، لهو الإشارة الدائمة إلى الفن، وكان جزءاً من شعائر الفنون الأدبية، ولم تعد مهمته التعبير عن الزمن، بل إن دوره إيصال الحقيقة إلى نقطة ما، (...) ويتوجه نحو رابطة منطقية مع أحداث أخرى

(1): صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 1، 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، أكتوبر، ديسمبر، 1994، ص 445.

وقضايا أخرى ليؤلف حركة العالم العامة، وهدفه الإبقاء على التراتبية في إمبراطورية الوقائع...»⁽¹⁾
تأكيداً منه على الأهمية التي يكتسبها الزمن بأبعاده كجزء من الفنون الأدبية.

وما تجدر الإشارة إليه أن تحديد الزمن وكشف النقاب عنه يعود إلى الشكلانيين الروس، وذلك بتمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي « فالمتن الحكائي هو ما وقع فعلاً، والموضوع أو المبنى الحكائي هو الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع. »⁽²⁾

فكل عمل أدبي لابد وأن يضم متناً حكاثياً ومبنى حكاثياً، أو ما يعرف كذلك بالقصة والخطاب، فجوهر التباين بين هذين العنصرين يكمن في الاختلاف القائم في الترتيب الزمني للأحداث، ذلك أن المتن الحكائي يعكس للمتلقي دلالات النص ككل وفق ترتيبين: سببي خاضع للمنطق وآخر زمني كرونولوجي، ما يجعل الأحداث متصلة ببعضها البعض، في حين يتألف المبنى الحكائي من الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل، أي أنه يهتم بالصياغة والوصف وزمن الخطاب السردى تبعاً لرؤية فنية ناتجة عن انحراف خطية الزمن بينهما (الخطاب والقصة) حيث « كان الشكلاونيون الروس يرون في التحريف الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة. »⁽³⁾

وهذا التفريق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي ظل قاعدة ومرجعاً لكل الدراسات اللاحقة، وقد بنى "تودوروف" تصوره انطلاقاً من مبدأ الشكلانيين الروس (المبنى والمتن الحكائيين)، ففرق بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يجد أن « للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يشير في الذهن واقعا ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتتقل بواسطة شريط سينمائي مثلاً (...) غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث... »⁽⁴⁾

ما يعني أن الاختلاف - من الناحية الإجرائية - بين القصة والخطاب يكمن في أن الأولى لا تهتم بالوسيلة التي تنقل بها إذ « يمكن الإمساك بها كشيء قابل للنقل من وسيلة إلى وسيلة، من لغة إلى

(1): رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للنشر، ط1، 2002، ص 40.

(2): تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، ص 41.

(3): م ن ، ص 55.

(4): م ن ، ص 41.

أخرى، وكذا داخل نفس اللغة. «⁽¹⁾ وفي المقابل نجد الخطاب الذي ينتظم في وسط خاص، ذلك أن المتلقي في تعامله معه، لا بد وأن يدرك أنه ثمة سارد سيحكي القصة، ما يبرز أهمية الكيفية التي يعتمد عليها السارد في نقله للأحداث « فإذا اعتبرنا القصة هي الدلالة، فالخطاب هو التركيب والإنشاء. »⁽²⁾

وقد فرق "تودوروف" بين كلا الزمنين « فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. »⁽³⁾

وبالعودة إلى كتابه " الشعرية"، اعتمد "تودوروف" تسميات مغايرة نوعا ما، " نظام الأحداث " بدل المتن الحكائي / القصة، و " نظام الخطاب " للدلالة على المبنى الحكائي، ما جعله يقسم الزمن في كتابه إلى: زمن التخيل (القصة)، وزمن الخطاب ويؤكد على عدم تطابق كلا الزمنين « فنظام الزمن الحائي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل)، وثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و "البعد"، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما، فرمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بدهاة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات. »⁽⁴⁾

وعليه، نستطيع القول إن " ترفيطان تودوروف " قد أرسى قواعد الزمن، انطلاقا من اعتباره قضية سردية، تطرح نتيجة التفاوت بين زمن القصة ذات الأبعاد المتعددة وزمن الخطاب، فعلى مستوى القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في الوقت نفسه، لنجدها مرتبة حدثا تلو الآخر على مستوى الخطاب، من هنا يتم إسقاط الصورة المعقدة (القصة) على خط مستقيم يمثله الخطاب ليحيد المؤلف عن التابع المنطقي للأحداث، وفي الغالب، فإنه (المؤلف) لا يروم دائما الإلتزام بهذا التابع، فينحرف زمنيا عنه، ما يعطي النص أبعادا جمالية، مجسدة في المفارقات الزمنية.

(1): شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، ص 19.

(2): مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص 50.

(3): ترفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، ص 55.

(4): ترفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 2، 1990، ص 48.

أما ميشال بوتور - أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا - فقد قسم الزمن إلى ثلاثة أقسام « زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة الكاتب، ونحن نفترض عادة تقدما في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة: وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة تقرؤها بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين) خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها. »⁽¹⁾

فزمن المغامرة (زمن الحكاية) هو الزمن الذي يتشكل بفعل تعاقب السرد، الأمر الذي يشد انتباه المتلقي، لأن هذا النوع من الزمن يربط بين الأحداث ككل في سيرورتها الدياكرونية المجسدة في الماضي، الحاضر والمستقبل، أما زمن الكتابة فهو الزمن الذي يكتب فيه النص، هو موعد ولادته، فلا يمكن الفصل بين النص وعصره، بينما زمن القراءة هو الزمن الذي يعيد المتلقي إحياء النص فيه، فهو زمن قراءة النص، وعليه فهو زمن خارجي يعكس المدة التي يحتاجها المتلقي لقراءة النص - حسب حجمه - وهذا النوع متعلق بنوعية القراءة التي يقدمها ذاك المتلقي.

وحسب ميشال بوتور فإن هذه الأزمنة الثلاثة تحتل تدريجيا بين الواحد والآخر، فالمؤلف مثلا يقدم خلاصة وجيزة للأحداث الواقعة في سنوات (زمن المغامرة) وربما قد استغرق مدة ساعتين في كتابتها (زمن الكتابة) ليتمكن المتلقي من قراءتها في أقل من دقيقتين (زمن القراءة).

أما رولان بارث، فقد أثار في كتابه " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص " قضية الزمن السردية بقوله: « إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب) ومثلها في ذلك مثل اللغة، فالزمن لا يوجد فيها إلا بشكل نظام وأما من وجهة نظر القصة، فإن ما نسميه "الزمن" لا يوجد، أولا يوجد إلا وظيفيا، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام إشاري (سيمائي): فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع. »⁽²⁾

ففي معرض حديثه عن الزمن، يرى " رولان بارث " (Roland Barthe) أن الزمن السردية ما هو إلا زمن دلالي، في حين أن الزمن الحقيقي وهم مرجعي واقعي - حسب بروب - ومن ثم فمهمة الباحث في الزمن الروائي هي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني.

(1): ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط3، 1986، ص101.

(2): رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993، ص 54.

الفصل الثاني.....معربة المكان والزمان والتناص في روايات محمد الدين جلاوي

وقد اختار الروائي التعامل مع نصوص وفق أزمنة منكسرة تنشُد التمرد، وتأتي المسارات الخطية المتتابعة، وقد أشار تودوروف في هذا السياق « إلى أن تشخيص الزمن ضروري ليكون النص مقروءاً. »⁽¹⁾ ما يفضي إلى أهمية إدراك نقطة البداية الزمنية، لأنها تعكس بوجه أو بآخر قدرة الروائي على التعامل مع مقولة الزمن في أبعادها الثلاثة "الماضي، الحاضر والمستقبل" ذلك « أننا لا نسكن الحاضر فقط، إننا نسترجع الماضي، ونستبق المستقبل، فليس وعي الإنسان عداد ساعة ينبض دائماً بنفس الإيقاع، ويمضي قدماً باستمرار، إنه قد يعود إلى الوراء بواسطة ذكرى، وقد يرتقي إلى الأمام بواسطة الخيال. »⁽²⁾ وللنص السردى زمان، طبيعي تكون فيه الأحداث وفق منحى متسلسل وزمن سردي متمرّد، في إقحامه لتقنيات سردية زمنية تكسر نمطية السرد ككل، وهو ما اصطلح عليه النقاد الاختلاف بين زمن الخطاب وزمن القصة لأن « زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. »⁽³⁾

من هنا يتم تحديد المفارقة الزمنية التي تخلق بتوقف زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، لينحرف مساره باتجاه الماضي أو المستقبل، وعليه يمكن القول إن المفارقة الزمنية تتم عبر حركتين الأولى ارتدادية نحو الماضي، وتسمى "الاسترجاع" والثانية استشرافية للمستقبل، وتسمى "الاستباق" وكلاهما تنطلقان من نقطة واحدة هي الحاضر.

فالمفارقات الزمنية تبعا لجيرار جنيت: « تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. »⁽⁴⁾

وعليه فإن المفارقة الزمنية لدى جنيت قائمة على الانحرافات الموجودة بين زمني القصة والخطاب، ما يعطي السارد حرية الكشف عن رؤيته الخاصة، في البحث عما تخلفه العلاقات بين كلا الزمنين حيث « يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية، فقد نجد في بداية زمن السرد مؤشرا زمنيا يشير على حدث حكائي ما، بعد ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي، في حين يبرز كونه الحدث الأول في زمن

(1): ترفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزبان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 110.

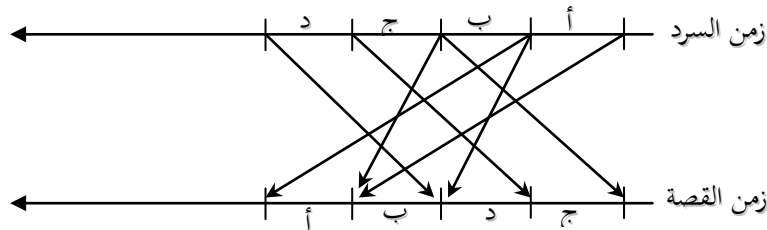
(2): سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 153.

(3): حميد الحميداني، بنية النص السردى، ص 73.

(4): جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 47.

السرد، فيمنحه حرية الحركة في بناء المفارقات الزمنية السردية وتوظيفها لتشكيل زمن الخطاب السردى»⁽¹⁾

ولاتسام الزمن بالمرونة، استطاع الروائي اليوم أن يبنى عوالم تخيلية متداخلة زمنياً، لها كامل الحرية في التنقل، وعليه بإمكان الروائي أن يتهرب من تراتبية الزمن، فيهدمه متى شاء، ويعيد بناءه مجدداً في فضاء زمني آخر، وهذا ما يبرز قدرة الروائي الفذة في الكتابة، بإسقاطه نظرته على الراوي الذي يولّد هذا النوع من المفارقات الكرونولوجية بين نسق الخطاب ونسق القصة، وقد حاول **حميد الحميداني** إيضاح هذا النمط من المفارقات من خلال الخطاطة الآتية: ⁽²⁾



ما يعني أن هذه المفارقات خاضعة لمبدأ التفاوت الزمني، الذي يتحكم به الراوي داخل النسيج السردى؛ فقد يوقف مجرى السرد باستحضار أحداث مضت، وقد يستبقها بأخرى لم تحدث بعد، وعليه، فإننا نميز بين نوعين من المفارقات الزمنية وهما: الاسترجاع والاستباق.

1. الاسترجاع في رواية "الرماد الذي حمل الماء":

يرى "غاستون باشلار" « أن الزمان لا يمكن أن نتعلمه مباشرة من خلال ماضينا باعتباره كتلة ذات شكل واحد (...) لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة، بكلام آخر، حتى نشعر أننا عشنا زمناً - وهو شعور غامض دائماً بشكل خاص - لا بد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني...» ⁽³⁾

(1): مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 190.

(2): حميد الحميداني، بنية النص السردى، ص 74.

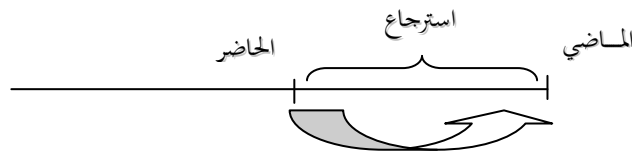
(3): غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 47.

الفصل الثاني تعريف المكان والزمان والتناس في روايات عز الدين جلاوي

فللماضي أهمية كبرى، يجسدها الزمن من خلال ارتداده الى الوراء أحيانا ووضع الذكريات في نقطة حاضرة، وعليه، يتلامس كل من الزمنين الماضي والحاضر، في نقطة تماس واحدة تسمى الاسترجاع (Analepse).

بمعنى آخر السرد له سلطة انعكست على الراوي، الذي له كامل الحرية في استدعاء ماضي الشخص الروائية، للخوض في غمار شفرات المعنى التي يخفيها الخطاب، كما له أحقية ممارسة الإيهام بالواقع وفق أنساق متفاوتة الزمن للانحراف عن مسار الراهن السردى، فيتوقف لحظة ليعود أدراجة متخليا في ذلك عن مستوى الحدث الأول إلى أحداث أخرى مرت وتجاوزها في الزمن الماضي، فتتوقف بذلك عجلة السرد المتساق والحاضر وتعود إلى الوراء، ذاك هو الاسترجاع والذي يعرفه حسن بحراوي بقوله « هو كل عودة للماضي، يشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيته الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.»⁽¹⁾

وإذا ما بحثنا في أهمية الاسترجاع، فسنلجئ بمباشرة ملف خاص بالشخصية الروائية، كونه يسد الثغرات الزمنية الحاصلة على مستوى المسار الحدثي، فينظم تلك الأحداث وفق نسق أكثر منطقية، في إعانة الحاضر على الكشف عما أحاط بالشخصية في الزمن الماضي، ما يعطي السرد نوعا من التجلي الذي يساعد المتلقي في عملية التلقي والتأويل، وبذلك نستطيع فهم الاسترجاع من خلال الترسيم الآتية:



ويتضح معنى الاسترجاع أكثر بربطه بالنظرة الحداثية للزمن والتي - حسب مندلاو - « تنكر وجود الماضي كماض، بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر، فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة من الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها، ولكل منها ماض يرد إليها...»⁽²⁾

ما يثبت أنه لا حاضر دون ماض، فلا بد للإنسان أن يعود أدراجة القهقري لتستوقفه الذكريات ومحطات حياته السابقة وهو المبدأ نفسه في الرواية؛ إذ يعد الاسترجاع ذاكرة للنص، أين يخزن الأحداث والوقائع التي مرت بحياة الشخصية الروائية بغية استرجاعها لاحقا في الحاضر بما يخدم الراوي والشخص ككل سعيا منها إلى إضاءة بعض الجوانب التي لم تكشفها الشخصية عن نفسها، وهو ما يتفق و جيرالد برنس الذي يعرف الاسترجاع بقوله: « هو مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع

(1): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

(2): أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 250.

حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع.)»⁽¹⁾

ما يعني أن الاسترجاع كتقنية زمنية، يعني تداعي الأحداث الماضية المتوالدة من الذاكرة، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الاسترجاع يتناقض شيئاً فشيئاً كلما حاد عن الذاكرة وابتعد عنها، لينسحب إلى الحاضر. وبالعودة إلى رواية "الرماد الذي غسل الماء" نجد أن تقنية الاسترجاع قد وردت فيها بصورة مكثفة كما في هذا المقطع السردى الذي يعكس طفولة عزيزة الجنرال المترعة بالأحزان « حين كانت عزيزة الجنرال تنزل الدرجات بسرعة لم تكن تأبه برغاء زوجها سالم، وكثرة أسئلته لأنها كانت الساعة تغوص في تلافيق الذاكرة... تقلب صفحات الطفولة... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة... ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد، ولا تجد عزيزة ملجأ، إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه، وتنام على إيقاع إجهاشها المنقطع.»⁽²⁾

هي ذكريات رافقت عزيزة الجنرال، فأضحت هاجسها داخل النسيج الروائي، أين كان للماضي سلطة على حياتها، بما حمل من اضطهاد وظلم وألم، وقد كان لهذا الارتداد إلى الخلف أهمية في تعريف المتلقي بجانب من جوانب حياة "عزيزة" ولتقلسم المبررات المنطقية لسلوكها العدواني داخل الرواية، إذ إنها عاشت طفولة صعبة تفتقر إلى الطمأنينة والبراءة، ما جعلها اليوم تتلبس قناع القسوة التي عكسها كره والدها لها في الماضي. إن هذا الاسترجاع مرآة عاكسة لعمق الأسى الذي تحسه الذات "عزيزة" والسبب الرئيس لأعمالها الملتوية وتجاوزاتها القانونية في حماية ابنها "فواز بوطويل".

ومن الملاحظ أن زمن القصة الأول (الحاضر) لا يتعدى بضعة دقائق أو ثوان، بيد أن هذا الزمن تمطط بمجرد دخول الاسترجاع وهيمنته على الخطاب، ما جعل المتلقي يتخيل فعلاً ذاك المشهد البانورامي الذي تزامن مع نزول عزيزة الجنرال الدرج بسرعة ..

ومن الاسترجاعات الواردة في الرواية أيضاً ما جاء على لسان السارد فيما يتعلق "بسالم بوطويل" الذي أدار عجلة الزمن إلى الماضي، فتداعت الذكريات التي جمعتها بـ "ذهبية بنت الطاهر" « وانسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب، وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر... لم يجرؤ كي يقول لها أحبك، ولم تجرؤ هي أيضاً... ولكن كل نبضة في جسديهما كانت

(1): جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، مرا وتق: محمد بري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 25.

(2): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 09.

تدل على ذلك... في العيون... والشفاه... والحدود... وفي اليدين... والقدمين... وحتى في
اللباس...»⁽¹⁾

حيث يبدأ الحاضر السردى الخاص بسالم، عندما جلس على أريكة حمراء فاخرة، ممدداً رجله، مشبكاً يديه،
ليبدأ استرجاع ذكرياته، وهنا يكمن الارتداد إلى الخلف.

ومن الاسترجاعات كذلك ما ورد في هذا المجتزأ السردى « مازالت العطرة، تذكر ذلك الصباح
الجميل حين تنهى إليها دق على الباب فأسرعت تفتحه... ودق قلبها الصغير وعيناها تعانقان عيني
زكريا ابن الجيران... ودق أشد وهو يتجرأ فيمد يده إليها مصافحاً، وضاعطاً على أصابعها ولافاً قلبها
المرتعش بصمت طويل... ومذ ذاك حلقت في فضاء الحب الذي دخلته من بواباته الواسعة بعيداً عن
أعين الأهل والجيران... ولم تمر سنوات حتى وجد زكريا أو زيكو كما كان يحلو لها أن تناديه نفسه
متهما بالتستر عن جماعة إرهابية (...) ووقع في قبضة رجال الجيش الذين قتلوه... وجاءوا بالجثة إلى
المدينة، ولأول مرة تندفع العطرة نحو المكان دون أن تغير أسرتها اعتباراً...»⁽²⁾

فقد صور لنا السارد هذا المشهد بلغة الكلمات، في شكل استرجاع يعكس لنا وقع الحب والحرمان من منظور
"العطرة" بتحسيد ثنائية الحياة / الموت كدالتين يحملهما استذكار لحظات الحب وما خلفه في الشخصية،
والموت الذي أخذ منها أحلى شعور خفق في قلبها.

وبذلك غسل الرماد الماء في ما تخفيه "العطرة" من أحاسيس عبرت عنها برد فعل غير اعتيادي، بأن واجهت
الكل بحب "زكريا" الذي ترك موته في نفسها شرخاً عميقاً لم تتمكن من استيعابه، فلم تعر اهتماماً لأي فرد
من أفراد عائلتها أثناء الجنازة، وهذا الاسترجاع جاء ليكشف لنا جانباً حساساً من جوانب شخصية "العطرة"
التي ستحرق أفق المتلقي فيما بعد بأنانيتها وكرهها لبدرة.

كما نجد استرجاعاً آخر متعلقاً "بسالم بوطويل" والذي أورده السارد بقوله: « واسترخى سالم على
الكرسي فمد رجله إلى الأمام واضعاً اليمنى على اليسرى مشبكاً أصابعه عند أسفل بطنه وأغمض
عينه، وراح يتلاعب بإبهاميه وقد عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر، ثم عبست
ملامح وجهه وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب، والموكب يخرج بذهبية لتزف عروساً
لرجل لم يعرفها ولم تعرفه. وحن قلبه لرؤية ذهبية الأرملة.»⁽³⁾

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 14، 15.

(2): م. ن، ص 147.

(3): م. ن، ص 21.

فبغية الهرب من الواقع المزري الذي يعيشه سالم كل يوم مع زوجته عزيزة، قرر أن يجد الحل بإعادة شريط الذكريات إلى الماضي الذي جمعه " بذهبية بنت الطاهر " وحرمانه منها، ليزيد الرصيد المعرفي الخاص بالمتلقي عن شخوص الرواية، خاصة فيما يحمل هذا الاسترجاع من مقارنة بين " ذهبية " التي تمثل " الماء " و " عزيزة " التي تجسد " الرماد "، وسرعان ما تتلاشى هذه اللحظات الارتدادية بمجرد العودة إلى النقطة الصفر، إلى الحاضر الذي شوه حياة سالم، وهو ما يبينه السارد بقوله: « ودخلت عزيزة تبحث عنه فاغتالت أحلامه. »⁽¹⁾

للماضي دور مهم في حياة سالم، والذي كان يوما ما حاضره، بيد أن للزمن سلطة تمثلت في النقطة الراهنة التي وصل إليها بزواجه من عزيزة بدل ذهبية، وعليه فجّل استرجاعات السارد المتعلقة بسالم بوطويل مرهونة بذهبية رمز النقاء والطهارة، في مقابل " عزيزة الجنرال " رمز الفساد والجبروت، فهاهي ذي خيوط الذاكرة تنساب مجددا لتعيد « شريط والديه يناقشان أمر زواجه، قالت أمه: خير لك أن تتزوج ذهبية بنت الطاهر، ورفع الأب عقيرته يكبح حلمها: وماذا تملك ذهبية بنت الطاهر غير الفقر ؟ سأزوجه عزيزة بنت يوسف، وسيث أراضيهما يضمهما إلى أرضه ليصير ثريا... »⁽²⁾

وبين الماضي والحاضر استأثر حضور المرأة على حياة " سالم " كونه في كل مرة يعقد مقارنة بين ذهبية وعزيزة والتي دائما ما تنتهي بالحنين والشوق إلى الأولى، ونبد الحياة رفقة الثانية، وعليه استبد الماضي بهذه الشخصية وجعلها تعيشه حتى في حاضرها.

وهذه الحالة الارتدادية لا ترد لمجرد الاسترجاع، بل لتكشف الغطاء عما تخفيه الشخصيات المأزومة من أسرار تساعد المتلقي على بناء صرح تأويلي خاص به، لتفضح نقطة تلاشت في الماضي، واقع " زهيرة الزينة " أم " عمار كرموسة " الذي « طالما تجنب (...) الخوض في تجاعيد أسرته... فهو لا يعرف لأبيه ملمحا... قيل إنه سافر إلى بلاد الغربة ولم يعد... وقيل إنه مات... وجد جثة هامدة في صباح يوم شتوي قارس... لم يقبله البرد، ولكن قتله الكحول الذي غدا أسير مخالفه... لكنه كان يعرف أمه... زهيرة الزينة (...) وعلم أنها ماتت مخمورة في حادث مرور مع رفيق لها. »⁽³⁾

وأمام هذه الطفولة البائسة التي عاشها " عمار كرموسة " تندفع أهمية تقنية الاسترجاع، في التأثير لتفكير المتلقي حول المال الذي ينتظر هذه الشخصية التي كان مسارها ممهدا بالشوارع والمآسي فيما بعد «ومذ ذاك توزعته البيوت...»

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء ، ص 21.

(2): م ن ، ص 41.

(3): م ن ، ص 30، 31.

والشوارع...

والأزقة...»⁽¹⁾

وهي نهاية منطقية لمن عاش طفولة مشتتة يسودها البؤس والظلم، ويبقى الرماد متصلا بعدة شخصيات روائية، طالتها قسوة الماضي يوما ما، ومن بينها الراقصة " لعلوة" التي « ... تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه، ليعودا بها مساء إلى بيتهما القزديري المعزول، تذكر حين التقتهما السيدة جميلة، وكيف راحت تحديق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدر في المزابل وتدثرينه بالخرق البالية ؟ (...) بيعيني الفتاة (...) ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها... واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كل شهر مقابل أن تعيرها لعلوة أربعة أيام في الأسبوع، وكانت لعلوة في ثيابها البالية (...) شمسا ملفوفة بالكآبة...»⁽²⁾

فأربعة أيام ماضية حددت مصير " لعلوة" ورسمت مسار حياتها شأنها شأن كل الفتيات، كانت بريئة، تسعى لسد جوعها، إلا أن غدر الزمن حال دون ذلك، فكشف القناع عن صفقة أبرمت سرا بين الوالدة والسيدة جميلة. والتي أصبحت "لعلوة" على إثرها أشهر راقصة في مدينة "عين الرماد".

هذا ونلمس استرجاعا آخر يضيء جوانب من شخصية "سعدون الضابط"، في قول السارد « وعادت إلى ذاكرته صور عشرات الجثث السليمة، والجثث المنكّل بأصحابها... جثث بلا عيون... بلا رؤوس... بلا مذاكر... والتي تعود أن يراها مرماة على قارعة الطريق... هل يمكن أن يكون عزوز ضحية هذا الإرهاب الذي راح يضرب بجنون البلاد والعباد ؟ ولكن أي نوع من الإرهاب وقد فرخ وتعدد في هذه البلاد؟»⁽³⁾

فالماضي هنا جزء لا يتجزأ من الحاضر سار وفق تسلسل زمني واضح، وهذا « التسلسل الومني هو على الدوام العنصر الأكثر قابلية للتأذي بين عناصر الذاكرة. »⁽⁴⁾ كون الضابط "سعدون" وقف عند محطة ماضية أحيت لحظته الحاضرة باستذكار صور الموتى على قارعة الطريق، والتي رأى فيها جثة عزوز.

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء ، ص 31.

(2): م ن ، ص 10.

(3): م ن ، ص 57.

(4): سيغموند فرويد، التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 22.

الفصل الثاني هجرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

وعليه، فهذه « الإحالة إلى الوراء»⁽¹⁾ أسست للجانب التأويلي لدى المتلقي بمحاولة تقديم تخمينات عن المسار الذي سيتخذه "سعدون" ليكشف لغز جريمة "عين الرماد".

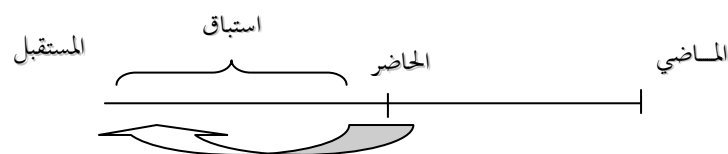
وما تجدر الإشارة إليه، أن رواية "الرماد الذي يغسل الماء" غنية بالاسترجاعات، وذلك للموضوع الذي دارت حوله، بضياع القيم وإحلال الظلم والفساد بدلها، إلا أن الوقوف عندها كلها أمر صعب، وذلك لتعددتها، فلا تكاد تخلو صفحة من استذكار شخصيات، خاصة وأن الرواية مذيبة دائماً بالحواشي، التي ساعدت المتلقي في إثراء رصيده التأويلي تجاه شخوص الرواية ككل.

2. الاستباق في رواية "الفراشات والغيلان":

أدرك المتلقي اليوم أن الرواية قد انحرفت عن الخطية إلى الخرق، والزمن أحد العناصر التي قامت بخرقها، فكما اهتمت بالاسترجاع كتقنية أولت عنايتها كذلك للاستباق (*Prolepse*) أو ما يعرف بالاستشراف أين تتجه حركة الزمن من حاضر الرواية إلى المستقبل، ويدل تبعا لأندريه لالاند « على الفكر المتجه نحو الفعل، الفكر العيني، التوليقي، العيني، المآلي، (...) بالتعارض مع الاسترجاع. »⁽²⁾

ما يعني أن الاستباق، عكس الاسترجاع، فإذا كان الأخير يعني استذكار أحداث مضت، فإن الاستشراف يتقدمها بتقديم تنبؤات عن أحداث آتية، وهو ما يتوافق مع تعريف ابن منظور، الذي يرى أن « التشرف للشيء التطلع والنظر إليه وحديث النفس وتوقعه. »⁽³⁾

وعليه فالاستشراف تلخيص لما يخالج النفس من توقعات، باستدعائه المجهول المحسد في الما بعد، ذلك أن الإنسان له ذكريات يعكسها لنا الاسترجاع كتقنية يقحمها الراوي في الزمن الحاضر لكن بدوره، له تطلعات تفرض عليه استباق الأحداث أحيانا. وبذلك نستطيع استيعاب تقنية الاستباق بالترسيمة الآتية:



(1): ج. ب. براون/ج. يول، تحليل الخطاب، تر وت: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، دط، 1997، ص 60.

(2): أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 2، تر: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت-لبنان- باريس، ط2، 2001، ص 1062.

(3): ابن منظور، لسان العرب، مادة: شرف، ص 2243.

وقد عرفه حسن بحراوي بقوله: « هو القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات. »⁽¹⁾

وهذا ما يتيح للمتلقي أن يرضي فضوله، في معرفة الأحداث قبل وقوعها، إلا أن الوقائع التي يقدمها الراوي بغرض الاستباق لا تكون أكيدة دائما، بل تبقى قيد الاحتمالات فقط، وعليه فالمعلومات قد تكون يقينية وقد تكون العكس، لكن مما لا خلاف حوله أن الاستباق رهين أفق التوقع، وبين أفق توقع القارئ وأفق العمل الأدبي، يبرز الاستشراف كتقنية سردية، المهدف منها إدراك المستجدات وبناء صرح تأويلي أضيف نظرا للاحتمالات التي يضيفها لدى المتلقي، في تأسيسه لنظرية السير إلى الأمام انطلاقا من اللحظة الراهنة، إذ « يخبر فيه الكاتب أو الراوي أو إحدى الشخصيات، عن أحداث أو نتائج لما تقع، أو لن تقع في المستقبل، هو نبوءة أو استشراف للمستقبل، وذلك مثل النبوءة التي بدأت بها أسطورة أوديب ومثل الحلم الذي بدأت به قصة يوسف عليه السلام. »⁽²⁾

وعليه، فالاستشراف أو الاستباق تقنية سردية تقول ما لم يقل بعد داخل السرد، ما يخلق نوعا من التشويش لدى المتلقي كونها « تتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلق نهم القارئ، في معرفة مآل الأحداث، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك. »⁽³⁾

طبعا هذه النظرة خاصة بالروايات الكلاسيكية، التي تجعل المتلقي دائما في حالة ترقب لما سيحدث، فيكشف السرد أوراقه في الوقت المناسب ليفاجئ القارئ، إلا أن الرواية اليوم تروم الخرق وكسر القواعد المتعارف عليها، فتعلن أحيانا عن الحدث، غير أنه يبقى محط تخمينات، فلا يكون يقينا دائما.

على أن الرواية المناسبة لتوظيف هذه التقنية هي المحكية « بضمير المتكلم »⁽⁴⁾ لأن ذلك يمنح السرد الحرية في التلميح وإيصال المعلومة للمتلقي بسلاسة، لتبقى هذه العوالم المتخيلة من صناعة ذات الروائي الذي ينقلها عبر السارد، وللمتلقي الحرية في تصديق الحدث الاستشراقي أو تكذيبه، فالهدف الأخير للاستباق محاولة محو الحدود بين القاريء والنص وتقريب المسافة بينهما عن طريق التوقع، ولكن « تظل تقنية الاستباق أقل ظهورا

(1): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

(2): عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجا، ص 63.

(3): عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردية، مجلة فصول، العدد رقم 12 أبريل 1993، ص 135.

(4): م ن، ص 135.

في النص الروائي من الاسترجاع، وذلك لأن الرواية تحكي عن شيء مضى وانتهى، ويقوم الراوي باستعادته أو سرد ما يحدث في لحظة السرد الحاضر نفسها. ⁽¹⁾

وبالعودة إلى رواية " الفراشات والغيلان " نجد أنها تمثل أزمة الذات الإنسانية وهوسها، في ملامسة خيوط طمسها الواقع، ليعيد الروائي إحياءها مجدداً، مسلطاً الضوء على ما تعرضت له الطفولة المضطهدة، كل هذا بضمير المتكلم الذي قال وقال ولم يكتف فاختار الاستباق علّه يلفت انتباه المتلقي، كما في هذا المجتزأ السردى، أين يسأل السارد " محمد " حدثاً استباقياً متعلقاً بأخته عائشة « ... تذكرت أختي الصغيرة... أماتت هي أيضاً ؟ حولت بصري ببطء تأملتها كانت ممددة حيث كانت، وقد تلونت كلية باللون الأحمر... لقد تجمد الدم على وجهها وشعرها الحريري وثيابها الزاهية... ماتت... ما الذي أزحق روحها الصغيرة البريئة !! ثقل أُمي فوق جسدها الضعيف ؟ ضغط اليد على فمها ؟... » ⁽²⁾

فبمجرد ما يقرأ المتلقي هذا المقطع سيكون أثراً سردياً بداخله، وهو وفاة الطفلة الصغيرة " عائشة " بل تنتابه مشاعر الحزن والأسى جراء انتهاء دورها السردى سريعاً في الرواية، ولأن الاستشراق عادة ما يرتبط بخيال السارد، فقد أثار المقطع فضول المتلقي لمعرفة الحقيقة مع إمكانية تكذيبها، وهو ما حدث فعلاً باكتشافنا لاحقاً أن عائشة حية ترزق.

« لاحظت صدرها يعلو ويهبط قليلاً قليلاً... كذبت عيني... حدثت جيداً لم أستطع أن أتأكد... وضعت يدي على أنفها داخلاً خارجاً... وضعت أذني على صدرها، جاءتني دقات قلبها البريء تعزف سنفونية الحياة بصعوبة. » ⁽³⁾

فالصمت إذن لم يختزل ضمن نطاق الموت، بل امتد في ثنايا الحياة الجديدة التي ستعيشها عائشة لاحقاً، وقد قدم السارد ذاك الاستباق بغية التأثير في المتلقي أكثر، خاصة وأن الأطفال على موعد مع الموت، ولم يكن لهم أي ذنب.

ويمكننا أن نورد استشرافاً آخر للسارد في قوله « لا بد أن أخبر السكان بما جرى... لا بد أن أطلعهم على الحقيقة المرة... ألهذا الحد يغيب عنهم الحدث ؟ أتشغلهم أمور الدنيا فلا يفتنون إلى مجزرة وقعت في وضوح النهار ؟ » ⁽⁴⁾

(1): مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 212.

(2): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 16، 17.

(3): م ن ، ص 17.

(4): م ن ، ص 20.

الفصل الثاني هجرة المكان والزمان والتناسخ في روايات عز الدين جلاوي

فيتحول هذا الاستباق بالذات إلى هاجس أرق المتلقي، أثناء سير الأحداث، وبالتحديد أثناء المجزرة، فأين كان الناس؟ لم لم يساعدوا عائلة الطفل محمد؟ ما حول السارد لطرح هذا الإشكال عبر لغة داخلية محملة بالأسى، إلا أن الأمر لم يطل لتطالنا الحقيقة وتزيد من ثغرات أفق توقعاتنا «يا الله إني أخطو فوق جثث الأموات... عشرات هنا وهناك... مقطوعو الرؤوس... مقصوصو الأيدي... مثقوبو الصدور والبطون... أطفال فوق نساء... ونساء فوق عجائز...»⁽¹⁾

ما يزيد من درامية المشهد؛ فلم تكن الضحية عائلة واحدة، بل قرية بأسرها تلاشت في لحظة على أيدي الغيلان، ولم يكن المتلقي ليصدق ما جرى، وما زاد من ثقته استباق السارد للحدث، فأعاد بذلك إحياء التجدد المصاحب لصيرورة الزمن ضمن هذا الاستباق.

هذا بالإضافة إلى استباق آخر في قول السارد «... ولكن أيا كان القرار سيكون مفزعا... ليس لنا خيار، إما المقاومة وبالتالي التشرد في الجبال المجاورة، ودخول حرب شرسة، وأعداؤنا يملكون العدد والعدة (...). وإما الهجرة... الهجرة إلى المجهول المخيف المرعب حيث قد نضيع كل شيء حتى كرامتنا...»⁽²⁾

إذ استشرّف هذا التركيب حدثا آت، فعلى الرغم من أنه دار في خلد السارد، إلا أنه قد حدث فعلا حسب توقعاته، ففي اللحظة الحاضرة رسمت الذات الساردة حدود الخطاب الاستباقي ضمن مونولوج يلخص ذروة الأزمة التي مر بها أهل القرية «ومزق زوج خالتي شرنقة الصمت فحدثها مليا أن كل رجال القرية قد اجتمعوا واستقروا على رأي واحد، وسكت مليا يتلع ريقه (...). أجمعنا على رأي واحد... الهجرة والمقاومة.»⁽³⁾

ولأن الرواية تروم الأمل وتحكي عن مأساة الطفولة المضطهدة، فقد كثر فيها توظيف تقنية الاستباق، خاصة وأن السارد نفسه طفل عايش هاجس الضياع والتشتت، كيف لا وهو الذي يشكل الوعي المركزي الذي يحمل لنا ما ينبجس من أصوات الشخصيات المكتومة، كما حصل "ومريم" التي لامست خيوط الفرح والحزن في الآن ذاته، ما جعلها ضمن حالة من اللبس بانخراطها في عالم مرعب رسمت الغيلان معالمه، وكل ما يهمها إتمام مراسم الزواج من حبيبها والذي طال انتظاره، وعندما أتى اليوم الموعد انقلبت الموازين، فهنا في اللحظة الحاضرة استبقت الذات الساردة مآل "ومريم" وحطت لها مسارا عكس الذي ستشهده فيما بعد. «... لا بد لهذا الحفل أن يسجل ليبقى ذكرى نسترجعها كلما أردنا... ولا بد أن يطلع عليها أولادنا

(1): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 20.

(2): م. ن، ص 44.

(3): م. ن، ص 44.

الكثيرون...» (1) وما أنجبت مريم الأولاد وما اكتمل الحفل البهيج، ولم يعيش حبيبها غير لحظات، لخصتها أسطر قالت وقالت، فقد اغتالت الغيلان الفرح وقتلت الحلم حتى قبل أن يبدأ «... أقوم وأسقط... وصلتني صيحة مدوية من حبيبي... لقد قتلوه...» (2)

وهذا الاستشراق الذي دار في لحظات معدودة انطلاقاً من الحاضر، كفيل باستدراج الماضي الذي لم تستطع مريم الهرب منه، لأن الزمن اختزل لحظات الحب الذي جمع بين مريم وحبيبها. ولأن الاستباق - في أحد صوره - يتميز بطابع احتمالي، فقد أورد السارد استشراقاً آخر في قوله: « لا تحزن، إنك عائد إليها يوماً.» (3)

فالقرية ملاذ أهلها الآمن، هي التي تعلّم فيها ولعب في أحضان طبيعتها الهادئة، والآن سيتركها مرغماً، خلفاً وراءه أحلاماً لم تتحقق بعد، وآمالاً بالعودة إليها، وهذا الاستشراق الذي قدمه السارد على لسان زوج خالته، أعطى الصيرورة الزمنية بعداً جمالياً لولبيا في قولبة الزمن واللعب بنقطتيه الحاضرة والآتية، ما يفتح باب التساؤل لدى المتلقي عما يخفيه القادم لمحمد، فهل سيعود يوماً إلى قريته ؟

(1): الفراشات والغيلان ، ص 70.

(2): م ن ، ص 73.

(3): م ن ، ص 55.

ثالثاً: شعريّة التناص في روايات عز الدين جلاوي:

النص جملة من التجارب الذاتية المبنية على التراكمات الإستيمولوجية المختلفة، فالنص قائم على ثنائية الكتابة/ القراءة، وكل منهما فعل يتوزع على النص ككل، إذ النص نسيج متكامل من العلاقات المتشابكة التي لا بد وأن تنفتح عن نصوص أخرى وهو ما يعرف بالتناص، لكن أيعني ذلك أن المبدأ الأساس الذي يقوم عليه النص هو التقليد أم التجديد ؟ على اعتباره مؤلفاً من مرجعيات إيديولوجية عديدة، وفي ذلك يجيب عبد القادر بقشي من أن « ملاك العملية الإبداعية إنما هو التوالد وأن النص الأدبي ما هو إلا كتابة من الدرجة الثانية. »⁽¹⁾

وعليه فالنص مؤسس على تجارب سابقة تثري من التجربة الجديدة الحاضرة لأنه لا يأتي من فراغ، والقاريء لروايات عز الدين جلاوي يلفي عدة علاقات مرجعية مؤسّسة لعملية الخلق الأدبي تعرف باسم التناص فكيف ذلك ؟

1. التناص السردي:

مما لا شك فيه أن النص الروائي في علاقته بالنصوص الأخرى، يحاور الديني منها بأن يتبنى أنظمة جديدة ويدخلها متنه بغية التغيير، فيمنح الروائي شيئاً من القداسة لنصه في انزياحه عن مقاصده الذاتية والانفتاح على أخرى تكسر نمطية التغييب والرتابة. ويعد المصدر الديني أحد أبرز المصادر التي استقى منها الأدباء مواضيعهم الإبداعية، فحاولوا إسقاطه عليها لما له من ارتباط شديد بسير العملية التأثيرية في الناس، وبالتالي يعطي النص سمات قدسية تزيد ثقله فنياً، وبعدها شمولياً في التعبير عن انشغالات ومضامين فكرية ومواقف وقيم روحية، بأن تكتسب طابع العمق والتفاعل مع المتلقي في إطار متكامل أين ينصهر النص الديني بالأدبي على اختلاف مصادره.

أ. التناص / الاقتباس مع / من القرآن الكريم:

إن التفاعل والتحاور مع النص القرآني وإدراجه ضمن أنساق النص الحاضر، هو إعادة بعث للجانب الأكسيولوجي في المتن ككل، حيث يتطلع النص الروائي في اندماجه مع القرآني إلى الإغلاء من منظوماته اللغوية والأيدولوجية؛ لأن التركيبة اللغوية التي يتسم بها القرآن الكريم على درجة عالية من الرقي، خاصة وأن التصوير « هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشاهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة

(1): عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبالغي: دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق للطباعة والنشر، المغرب، دط، 2007، ص 15.

الفصل الثاني شعرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية...»⁽¹⁾

فللفظة الواحدة في القرآن الكريم بلاغتها داخل الأسلوب، وائتلاف الألفاظ والمعاني بعضها ببعض يخلق التوحد والتكامل والسمو.

وقد كانت الروايات الأنفة الذكر حقلاً خصبا لضم النص القرآني داخل متونها، باستحضار آيات قرآنية عديدة؛ على اعتبار أن الرواية اليوم أضحت جنسا مهجنا يلتحم بعدد الأجناس الأخرى، فنراها قائمة على « استلهاهم عناصر وأساليب فنية قديمة وحديثة يستقيها الكاتب من منابع عديدة ويوظفها باقتدار. »⁽²⁾ وهاته الأساليب تنفتح على منطق سردي جديد يبحث في جمالية المعنى المختبئ وراء النصوص الغائبة والتي يعكسها حضور النصوص الأصلية وفق مسارات فنية تتجاوز الثابت إلى المتحرك، وقد برزت هذه التفاعلات داخل الروايات المنتقاة بضمها نصوصا قرآنية عدة، فنجد قول الكاتب في رواية " سراق الحلم والفجعة " « راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين... وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين. »⁽³⁾

وفي هذا المقطع تصوير للرغبة الكامنة، وحب التملك ونفي للقيم الطاهرة التي تنسلخ بمجرد حضور الشهوات والنزوات، حيث المدينة المومس تغوي القمر لتحصل عليه بغرض إشباع شبقيتها، وهو الذي كان على حبه لها، لكنها فضلت السوء والرذيلة وهو النقي العفيف، فلما أبى ذلك فر منها، إلا أنها أمسكت به ومزقت قميصه من الأمام، وفي هذا استحضار لقصة النبي يوسف - عليه السلام - حين راودته زوجة العزيز عن نفسه وهي الهائمة بحبه، يقول سبحانه وتعالى: **؟ وَرَوَدَتْهُ أَتَى هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴿١٣﴾** (يوسف/23) وكذا في قوله تعالى: **؟ وَأَسْتَبَقَا أَبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْأَبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿١٥﴾ قَالَ هِيَ رَوَدَّتْنِي عَنْ نَفْسِي**

(1): سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، ط16، 2002، ص 36.

(2): شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة للنشر، الكويت، ع 355، 2008، ص 27.

(3): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 52.

وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿٢٧﴾ (يوسف / 25، 26، 27)

فقد اقتبست الرواية من القرآن الكريم، ما منحها بعدا فكريا يتسم بالشمولية وفق منحى في راق وبأسلوب عذب منفتح على أنساق لغوية مكثفة بالنظر إلى التشابك والائتلاف بين علاقات الحضور والغياب داخل الرواية، حيث اندمج كل منهما وحققا في تفاعلها سياقاً مغايراً على درجة عالية من الجودة والدينامية. إلا أن الروائي شاء في هذا المقطع إبراز الجانب العكسي بأن شقت المومس قميص القمر من قبل بينما قدته زوجة العزيز من دبر، فانتصرت المومس وخسرت زليخة.

وفق هذا المنحى أراد الروائي تبيان الوجه الشرير والسلي للمرأة على الرغم من لا معقولة الحدث؛ فإن قدته من الأمام، فهذا يعني أنها امرأة كاذبة لكنه أراد لنا الكشف عن القيم المتغيرة والمبادئ المضمحلة وسط قدرة المجتمع وانحطاط أفكاره وتدنيها، أين أضحى الصواب خطأ، والخطيئة مشروعة في زمن لا يعترف بالصدق والنزاهة.

هذا ونجد الاقتباس من القرآن الكريم كذلك في قوله: « جئت من أجل أن أشكو إليه همي من

المدينة المومس ثم نسيت كل ذلك وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره. » (1)

إذ اتسع اهتمام رواية " سرادق الحلم والفجيعة " بانشغالات أيديولوجية أثرت بشكل أو بآخر في المتلقي من خلال إسقاط شرائح اجتماعية معينة داخلها وتعيش حالة مأزومة، فتتبنى التشظي والتفكك لتجاوز المعايير التقليدية، حيث وظف الروائي في هذا المقتطف السردية آية من سورة الكهف وأدججها داخل النسيج العام للرواية بهدف مساءلة الإيحاء الذي يتميز به القرآن الكريم، فيقول عز وجل: ؟ قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحَوْتَ وَمَا أَنَسِينِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ^٤ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا ﴿٦٣﴾ (الكهف / 63)

وقد جاءت الآية الكريمة في النبي موسى - عليه السلام - حين نسب العلم لذاته وليس لله عز وجل، فأوحى إليه الله أن يذهب إلى مجمع البحرين فيجد من هو أعلم منه « قال: تأخذ معك حوتا تجعله بمكثل فحيثما فقدت الحوت فهو ثم (...) فانطلق وانطلق معه بفتاه (...) حتى إذا أتيا الصخرة وضعوا رؤوسهما فناما، واضطرب الحوت في المكثل (...) فسقط في البحر (...) فلما استيقظ نسي صاحبه

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 22.

أن يخبره بالحوث فانطلقا بقية يومهما وليتهدما حتى إذا كان من الغد (...) لم يجد موسى النصب حتى جاوزا المكان الذي أمره الله به فقال له الفتى: " وما أنسانيه إلا الشيطان. " (1)

ويظهر اقتباس قرآني آخر في رواية " راس المحنة " أين يصف السارد الجازية ودموعها المنهمرة على خديها فيقول: « امسحي دموعك الزاحفة على ربوة الخد، ستشرق الشمس فيهما، ستينع عليهما زيتونين لا شقيتين ولا غريبتين يكاد زيتهما يضيء ولو لم يمسه نار... نور على نور... أشرفي أيتها المشكاة... المشكاة في زجاجة... الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة. » (2)

إذ تفاعل هذا المقتطف مع آية من سورة النور، في قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ (النور/ 35) ؟

حيث وظف الكاتب هذه الآية بشكل دقيق في طريقة تعرضه للاقتباس اللفظي من خلال الجمل، على الرغم من اختلاف ترتيبها، فحمل روايته من خلال هذا الاستحضار للنص القرآني، دلالات ذات طبيعة تكثيفية ومعان موحية ومؤثرة بالآن ذاته، وقد جاء في تفسير ابن كثير لهاته الآية الكريمة أن « الله خلق خلقه في ظلمة، فألقى عليهم نورا من نوره، فمن أصابه من ذلك النور اهتدى ومن أخطأه ضل. » (3)

وبهذا أسقط الكاتب ما يحمله النور من أمل وضيء كنص غائب على الجازية، فالتحم بالنص الحاضر شكلا ومضمونا، ما خلق نمطا خاصا في الكتابة لدى الروائي ولدى المتلقي أيضا.

لغة التناس لدى الروائي حمالة أفكار، مفخخة المعاني، صعب الإمساك بتشعباتها، ما يولد الفجائية والدهشة لدى المتلقي، فنجد المبدع يقول: « لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون. » (4) إذ في وصفه لشبقية المدينة المومس ورغبتها الجاحمة بممارسة الرذيلة وإشباع شهواتها الا محدودة مع الجميع، يبرز

(1): أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، مج 5، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص 175.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، ص 13.

(3): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 6، ص 61.

(4): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 20.

الروائي ذاك التشابه الكائن بينها وبين الشيطان، فهي « شيطان ملعون... مطرود... منبوذ... هو شكلها... هي شكله... الكل على شكل وشاكلة. » (1)

فالكل يريد الشبقية، والمدينة المومس على رأسهم، تحوى الاستمتاع معهم، وهم يريدونها، يرغبون بها نزولا عند نزواتها وأهدافها الشيطانية، وبالتالي تشابه الجميع لدرجة عدم التفريق بين هذا وذاك، وإبراز ذلك اختار الكاتب استحضار آية من سورة البقرة في قوله عز وجل: ؟ قَالُوا أَدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَبَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ ﴿٧٠﴾ ؟ (البقرة/ 70)

كما نلفي في رواية " سراق الحلم والفجعة " اقتباسا آخر من القرآن الكريم في استلهاهم معجزة العصا التي منحها الله - جل جلاله - للنبي موسى - عليه السلام - وهذا في قول الروائي: « واضرب بعصاك الحجر. » (2)

ويقابل هذا المقتطف في القرآن الكريم قوله تعالى: ؟ وَإِذْ أَسْتَشَقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرِبَهُمْ كَلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْلَمُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴿٦٠﴾ ؟ (البقرة/ 60) وهذا لنعمته سبحانه وتعالى في تيسير سبل الحصول على الماء، إذ أخرجه من الحجر في اثني عشرة عينا، فسهل الله المأكل والمشرب لقوم موسى. وفي هذا التوظيف للآية الكريمة إشارة من الكاتب عما سيلحق بالمدينة من خراب جراء انتهاك الغراب لها ونشره للقيم الخسيسة فيها وطمس المبادئ العفيفة النقية.

وتوصلا مع توظيف آيات التنزيل الحكيم، فقد وردت إشارة إلى قصة يأجوج ومأجوج في رواية "سراق الحلم والفجعة " في قوله: « واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حذب ينسلون، وعلى كل ضامر يأتون وحشر كل ساحر عليهم. » (3)

ليناظر هذا المقطع قوله تعالى في سورة الأنبياء: ؟ وَحَرَّمَ عَلَىٰ قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا أَنَّهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴿٩٦﴾ حَتَّىٰ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ ﴿٩٥﴾ ؟ (الأنبياء/ 95، 96).

(1): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة ، ص 20.

(2): م. ن ، ص 49.

(3): م. ن، ص 53.

فيأجوج ومأجوج من سلالة آدم - عليه السلام - وسيعيثون في الأرض فسادا كثيرا، وقد بنى ذو القرنين سدا منيعا حتى لا يخرجوا، وهما من أبناء سيدنا نوح - عليه السلام - « فولد نوح ثلاثة: سام أبو العرب، وحام أبو السودان، ويافث أبو الترك؛ فقال بعض العلماء: هؤلاء من نسل يافث أبي الترك (...) وإنما سموا هؤلاء تركا لأنهم تركوا من وراء السد من هذه الجهة وإلا فهم أقرباء أولئك ولكن كان في أولئك بغي وفساد وجراءة.»⁽¹⁾

وكذلك هو الحال والشخصيات المستحضرة في المقطع السردى السابق، أين اكتسح الشر نفوسهم، بغية إسقاط القمر بالماء، فشوهت العجائز وجهه بأمر من المدينة المومس، إذ نجد أن يأجوج ومأجوج، العفاريت، العجائز، الشياطين... ينتشون بإحزان غيرهم كأسلوب للترويح عن النفس، تبيانا للوحشية والقسوة حين تتملك المرء وتسيطر عليه السوداوية ويختفي فيه كل أثر للعفة والطهارة والصدق، وهذه المساوئ معروفة لدى المدينة المومس وأتباعها الذين هم لأوامرها منصاعون.

كما نجد اقتباسا آخر في قول الكاتب: « هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما

رأى.»⁽²⁾ إذ قال تعالى: ؟ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى ﴿١٠٩﴾ (النجم/ 09)

وهذا كناية عن القرب الشديد والمسافة القصيرة بين جبريل وسيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم - وفي هذا الصدد يقول ابن كثير: « فاقترب جبريل إلى محمد لما هبط عليه إلى الأرض حتى كان بينه وبين محمد (ص) قاب قوسين، أي بقدرهما إذا مدا (...) وقد قيل إن المراد بذلك بعد ما بين وتر القوس إلى كبدها.»⁽³⁾

وهو دنو يحمل بعدا شريفا وغاية نقية صافية، عكس ما جاء عليه في الرواية، والذي ينم عن جانب سلبي ذي بعد شهواني شرير، فنجد المدينة المومس وبعد مضاجعتها للغراب، ما زالت على شبقيتها وعشقها لبطل الرواية، فاقتربت منه بهدوء ومدت نحوه أصابعها، بغية ضمه إليها، وما تزال على اقتربها ودنوها منه إلى أن أضحت المسافة بينهما شبه متلاشية.

رواية " سرادق الحلم والفجعة " - بصفة خاصة - نخلت من القرآن الكريم عديد الآيات والسور، ما جعلها محط بحث ومعاينة دقيقة لما تحمله من فكر راق وأسلوب يمتاز بنظرة مغايرة لما هو كائن، ومحاولة تفكيك ما علق بالأنظمة الداخلية من علامات، وقد زادها توظيف القرآن مسحة فنية ومنظرا مشهديا ذي

(1): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 5، ص 195.

(2): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 31.

(3): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 07، ص 446.

طابع شمولي في جمعها بين المتناقضات بسلاسة وذكاء، على اعتبار أن الرواية « تنوع كلامي اجتماعي منظم فيها، وتباين أصوات فردية (...) والتفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي. »⁽¹⁾

فالرواية تجمع بين فتنة الكلمات، وتقرب بين النصوص لتصبح كلا متجانسا ذا هوية واحدة، ومكانة سامية وهذا السمو يمنحه إياها القرآن الكريم، كما في هذا المقطع من الرواية عينها « قالوا إن رجلا من عباد الله الصالحين يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، قرر أن يقضي على جنس الشياطين الملائعين والأبالسة الماكرين من على وجه الأرض وفي دهاليزها... وغيرانها (...) ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون؟ »⁽²⁾

إذ اقتبس الكاتب هذه الآية لإيجاد قنوات خفية تربط بين الشياطين والشعراء في قوله عز وجل: ؟ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٥٦﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٥٧﴾ (الشعراء / 225، 226) حيث إن أكثر قول الشعراء فيه كذب، تبعا لأقوالهم وأفعالهم التي لم تصدر لا منهم ولا عنهم.

ثمة اقتباس آخر في الرواية ذاتها بقوله: « قال الراوي قالت دنيا زاد قال كليله: واستمر يصنع الفلك وينتظر الطوفان والسنون تمضي، وكلما مر به ملأ سخرها منه، قال: إن تسخروا منا فإننا نسخر منكم كما تسخرون. »⁽³⁾ وهو مقطع أراد به الروائي تبيان أزمة المثقف وندمه بعد كل ما قام به في رضوخه للمدينة المومس، فقرر صنع سفينة تكون بمثابة ملاذ من الطوفان الآتي، وهو نص مقتبس من سورة هود في قوله تعالى: ؟ وَيَصْنَعُ الْفُلُوكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ

كَمَا تَسْخَرُونَ ﴿٣٨﴾ ؟ (هود / 38) وهو ما أثرى الرواية وزاد من موسوعيتها الفكرية والثقافية في تفكيك وتشريح بنائية النص، وتوسيع دائرة الحركة السردية في إطار يربط بين المعيار الأسلوبي والتداولي بغية الوصول إلى إنتاجية للقراءة والتلقي.

(1): ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص 11.

(2): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيرة، ص 61.

(3): م ن ، ص 124.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

نجد الروائي، وفي موضع آخر من رواية " الرماد الذي غسل الماء " قد اقتبس من القرآن الكريم في قوله: « ارتفع صوت المقرئ: " اقتربت الساعة وانشق القمر " تساءل فاتح اليحيوي في سره عن أية ساعة يتكلم؟ لماذا تحزن هذه الأمة، بهذا الشكل لموت واحد منها، وهي جميعا ميتة ؟ » (1)

وفي هذا قرب لفناء الأمة واحتضارها، ومن هنا تنقلص دائرة الرؤية التأويلية لدى المتلقي، في الهدف من توظيف الروائي للآية الأولى من سورة القمر في قوله تعالى: « أَقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ » ؟ حيث يحزننا الله عز وجل عن اقتراب الساعة وانقضاء أجل الدنيا، فلا بد من استغلال الدقائق المعدودات في صنع الخير والأفعال الحسنة. وقد « قال الإمام أحمد: حدثنا سفيان عن ابن أبي نجيح عن مجاهد عن أبي معمر، عن ابن مسعود قال: انشق القمر على عهد رسول الله (ص) شقين حتى نظروا إليه فقال رسول الله (ص) " اشهدوا. " » (2)

استحضر الكاتب في أعماله الروائية على اختلافها، آيات وسور قرآنية زادت من حساسية تجربته السردية وتأكيد على القضايا الفكرية التي يرومها، لكن من الصعب الإحاطة بها كافة، خاصة فيما يتعلق باقتباسه التام من القرآن الكريم، كما في قوله: « العاديات ضبحا فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا. » (3) وهذا المقطع من سورة العاديات ذاتها.

ويقول كذلك في معرض حديثه عن الأحذية الخشنة: « لا نعبد ما تعبد ولا تعبد ما نعبد، ولا هي عابدة ما نعبد ولا نحن عابدون ما تعبد لها دينه ولنا ديننا. » (4)

ويقابلها، قوله سبحانه وتعالى: « قُلْ يَتَّيِبُهَا لَكُمُ الْكَيْفُورُ ۖ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ۚ وَلَا أَتَمُرُ عِبَادُونَ مَا أَعْبُدُ ۚ وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَّا عَبَدْتُمْ ۚ وَلَا أَتَمُرُ عِبَادُونَ مَا أَعْبُدُ ۚ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ۚ » ؟ (الكافرون / 1، 2، 3، 4، 5، 6).

اعتمد الروائي في تبيان رأيه على القرآن الكريم كمصدر إلهي سام وذو تأثير قوي على الأنفس، خاصة وأنه بصدد رصد قضايا أيديولوجية وبحث عن الذات والهوية المفقودة، والتفكك الأكسيولوجي الذي أراد

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 89.

(2): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 7، ص 474.

(3): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 49.

(4): م.ن، ص 66.

الفصل الثاني معرفة المكان والزمان والتناسخ في روايات عمر الدين جلاوي

الروائي استقرأه للمتلقي، بمختلف المستويات وعلى تنوع أشكال التوظيف النصي، « فالأنظمة والتقاليد وغيرها من الأشكال الفنية والثقافة بشكل عام هي حاسمة أيضا لمعنى العمل الأدبي. »⁽¹⁾ لنستطيع إجمال باقي الاقتباسات مع القرآن الكريم في الآتي:

المقطع السردى	الرواية	الصفحة	السورة
وقل اعملوا فسيرى الله عملكم.	راس المحنة	36	« وَقُلْ اَعْمَلُوا فَسِرَّى اللّٰهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ اِلَىٰ عَلِيمٍ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ » التوبة / 105.
لك دينك وله — دينهم.	راس المحنة	39	« ... لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِىَ دِينِ ﴿٥٠﴾ » الكافرون / 06.
الشهداء يقتلون، ولكنهم لا يموتون إنهم أحياء بيننا يرزقون.	راس المحنة	99	« وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللّٰهِ أَمْوَاتًا بَلْ اَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٠٣﴾ » آل عمران / 169.
ومن يقتل مؤمنا متعمدا فجزاؤه جهنم خالدا فيها عليه ولعنه وأعد له عذابا عظيما.	راس المحنة	133	« وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُّتَعَمِّدًا فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا وَغَضِبَ اللّٰهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا » النساء / 93.
إن الإنسان ليطغى إن رآه استغنى.	راس المحنة	161	« كَلَّا إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَإِطْفَىٰ ﴿١﴾ أَنْ رَّاهُ اسْتَغْنَىٰ ﴿٢﴾ » العلق / 6، 7.
أنا ربكم الأعلى.	راس المحنة	169	« فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ ﴿٢١﴾ » النازعات / 24.
وما من دابة إلا على الله رزقها.	راس المحنة	186	« ﴿٢٠﴾ وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ إِلَّا عَلَى اللَّهِ رِزْقُهَا وَيَعْلَمُ مُسْتَقَرَّهَا وَمُسْتَوْدَعَهَا كُلٌّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ ﴿٢١﴾ » هود / 06.
وقدر فيها أقواتها.	راس المحنة	186	« وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ مِنْ فَوْقِهَا وَبَرَكَ فِيهَا وَقَدَّرَ فِيهَا أَقْوَاتًا فِي أَرْبَعَةِ أَيَّامٍ سَوَاءً لِّلنَّاسِ لَيَالٍ ﴿٢٠﴾ » فصلت / 10.

(1):Graham Allen, Intertextuality, the new Critical idiom, first published, 2000, Routledge, Lane London, and New York, p 1 from introduction.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

« تَخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتَخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تَخْرِجُونَ ﴿٣٢﴾ » الروم/ 19.	32	الرماد الذي غسل الماء	سبحان مخرج الحي من الميت ومخرج الميت من الحي.
« الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ... ﴿٣٤﴾ » النساء/ 34.	199	الرماد الذي غسل الماء	الرجال قوامون على النساء.
« قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَاؤِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿٣٩﴾ » « مريم/ 04.	208	الرماد الذي غسل الماء	واشتعل الرأس شيبا.
« إن مع العسر يسرا. » الشرح/ 06.	90	الفراشات والغيلان	وإن مع العسر يسرا.
« قُلْنَا يَنْتَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِِبْرَاهِيمَ ﴿٦٩﴾ » « الأنبياء/ 69.	107	الفراشات والغيلان	وجدنا أنباء جديدة نزلت على قلوبنا بردا وسلاما.
« وَلَنْ تَرْضَىٰ عَنْكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ ۖ قُلْ إِنَّ هُدَىٰ اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ ۗ وَلَئِنَّ آتِیَّتَهُمْ أَهْوَاءَهُمْ بَعْدَ الَّذِي جَاءَكَ مِنْ أَلْعَلِمَ ۚ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ ﴿١٢٠﴾ » « البقرة/ 120.	41	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	لن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم.
« وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ ﴿١١٥﴾ » « البقرة/ 115.	48	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	حيثما نستشهد فثم أرضنا الطيبة.
« وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ ﴿٥٥﴾ » « القارة/ 05.	41	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	العهن المنفوش.
« قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ﴿١﴾ مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ ﴿٢﴾ وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ ﴿٣﴾ » « الفلق/ 1، 2، 3.	128	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق ومن شر غاسق إذا وقب.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

« وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٣٠٨﴾ » الحج / 27.	308	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	وراح الناس يتوافدون إلى البيت من كل فج عميق.
« قُلْنَا يَنْتَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴿٣٢٢﴾ » الأنبياء / 69.	322	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	يتنزل عليه الغيث بردا وسلاما.
« يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَىٰ أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَنْ يَتَوَلَّهُمْ مِنْكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ. » المائدة / 51.	441	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	ومن يتولهم منكم فهو منهم.
« لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ﴿٤٤٢﴾ » الكافرون / 02.	442	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	لا أعبد ما تعبدون
« وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٤٤٥﴾ » الشعراء / 224.	445	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	الشعراء يتبعهم الغاؤون.
« لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ ۚ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِرْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انْفِصَامَ لَهَا ۗ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٥٠٩﴾ » البقرة / 256.	509	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	لا إكراه في الدين ولا إكراه في الرأي.
« حَتَّىٰ ٢ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ ﴿١٥﴾ » الأنبياء / 96.	15	سرادق الحلم والفجيعة	ينسلون من كل فج عميق.
« وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿١٧﴾ » الحج / 27.	17	سرادق الحلم والفجيعة	وعجلت إليك إلهي لترضى.
« قَالَ هُمْ أَوْلَاءُ عَلَىٰ أَثَرِي وَعَجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَىٰ ﴿٨٤﴾ » طه / 84.			

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناسخ في روايات عمر الدين جلاوي

المقطع السردى	الرواية	الصفحة	السورة
في جدها جبل من شفق.	سراشق الحلم والفجعة	18	« فِي جِدِّهَا حَبْلٌ مِّنْ مَّسَدٍ ﴿٥٥﴾ » المسد / 05.
لا علم لنا إلا ما علمتنا.	سراشق الحلم والفجعة	19	« قَالُوا سُبْحَنَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ » البقرة / 32.
الله على العرش استوى.	سراشق الحلم والفجعة	22	« الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى ﴿٥٥﴾ » طه / 05.
اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتهم.	سراشق الحلم والفجعة	22	«... قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ أَهْبِطُوا مَصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ... ﴿٦١﴾ » البقرة / 61
واشتعل القلب حبا.	سراشق الحلم والفجعة	24	« قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿٥٤﴾ » مريم / 04.
وست مئة أخرى في فلك يسبحون.	سراشق الحلم والفجعة	28	« وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ ﴿٣٣﴾ » الأنبياء / 33.
بيني وبين رقابكم جبل من مسد.	سراشق الحلم والفجعة	29	المسد / 05.
عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى.	سراشق الحلم والفجعة	30	« عَبَسَ وَتَوَلَّى ﴿١﴾ أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى ﴿٢﴾ » عبس / 1، 2.
وأمر علي حجارة من سجيل.	سراشق الحلم والفجعة	38	« تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِّنْ سِجِّيلٍ ﴿١٠٤﴾ » الفيل / 04.
جزاء نكالا.	سراشق الحلم والفجعة	41	« وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِّنَ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴿٣٨﴾ » المائدة / 38.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

المقطع السردى	الرواية	الصفحة	السورة
إن المملأ يأترون بك فاخرج منها إني لك من الناصحين.	سرادق الحلم والفجعة	50	« وَجَاءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَمُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ ﴿٢٠﴾ » القصص / 20.
ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون.	سرادق الحلم والفجعة	53	الأنبياء / 96. الحج / 27.
إن كيدهن لعظيم.	سرادق الحلم والفجعة	54	« فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ » يوسف / 28.
لن يكلم جنيا ولا إنسيا.	سرادق الحلم والفجعة	55	« فَكُلِّي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرِينِ مِّنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَن أَكَلِمَ الْيَوْمَ أَنْسِيًّا ﴿٢٦﴾ » مريم / 26.
طلعه كأنه رؤوس الشياطين.	سرادق الحلم والفجعة	57	« طَلَعَهَا كَأَنَّهٗ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴿٦٥﴾ » الصفافات / 65.
فأمها هاوية وما أدراك ماهيه نار حامية.	سرادق الحلم والفجعة	58	« فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ ﴿١٠﴾ وَمَا أَذْرَكَ مَا هِيَ ﴿١١﴾ نَارٌ حَامِيَةٌ ﴿٩﴾ » الفارعة / 9، 10، 11.
إلا أساطير الأولين.	سرادق الحلم والفجعة	72	« وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَٰذَا ۖ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسْطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴿٣١﴾ » الأنفال / 31.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

« فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ﴿١٧﴾ » مريم / 17.	77	سرادق الحلم والفجعة	واستوى الشيخ أمامي بشرا إنسيا سويا.
« لَا شَرِيكَ لَهُ ۚ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴿١٦٣﴾ » الأنعام / 163.	77	سرادق الحلم والفجعة	إلا واحدا لا شريك له
« تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ ۚ وَمَنْ يُطِيعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا ۚ وَذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴿١٣﴾ » النساء / 13.	94	سرادق الحلم والفجعة	جنت عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا وذلك هو الفوز العظيم.
« لَوْلَا إِذْ سَمِعْتُمُوهُ ظَنَّ الْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بِأَنْفُسِهِمْ خَيْرًا وَقَالُوا هَذَا إِفْكٌ مُبِينٌ ﴿١٢﴾ » النور / 12.	97	سرادق الحلم والفجعة	وإن هو إلا زور من القول وإفك مبين.
مريم / 17.	100	سرادق الحلم والفجعة	وانتظرته يستوي بشرا سويا من مدينة السلام.
الأنبياء / 69.	100	سرادق الحلم والفجعة	فربط عليه بردا وسلاما.
« إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ ﴿١﴾ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ ﴿٢﴾ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ ﴿٣﴾ » الكوثر / 1، 2، 3.	101	سرادق الحلم والفجعة	ولقد أعطيناها الكوثر... إن شانتها هو الأبتَر... الأفجر...
« وَإِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ ﴿١٥﴾ » الحجر / 35.	105	سرادق الحلم والفجعة	لقد حلت عليك لعنتنا إلى يوم الدين.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

المقطع السردى	الرواية	الصفحة	السورة
أن تهزي فوقى جذعك يساقط علي الرطب جنيا... دنيا.	سرداق الحلم والفجعية	109	« وَهَزَى إِلَيْكَ بِجَذَعِ النَّخْلَةِ تُسْقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ » مريم/25.
أخرج منها فإنك رجيم.	سرداق الحلم والفجعية	112	« قَالَ فَأَخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴿٣٤﴾ » الحجر/34.
ويل يومئذ للمنبطحين.	سرداق الحلم والفجعية	122	« وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ ﴿١٠﴾ » المطففين/10.
اشتعل الرأس شيبا ووهن العظم.	سرداق الحلم والفجعية	124	مريم/04.

كما نلفي الروائي، وفي محاولته هدم الكتابة التقليدية من حيث عملية التلقي، قد استثمر القصص القرآني لأجل ذلك، كما هو الحال واستلهمه قصة سيدنا آدم - عليه السلام - كشخصية وكمضمون لإبراز جوانب شتى متعلقة بالنفس الإنسانية المتشابكة، لما ترتبط به هاته الشخصية بالوجود، فأبرزها المبدع بطريقة فنية تتجاوزها الذات والواقع، بين طرفي السعادة والتعاسة، وكانت النتيجة تحمل أعباء الخطيئة وخسارة الخلود وهذا في فصل " الهبوط " برواية " سرداق الحلم والفجعية " وجاء فيه: «...وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا اخرج منها إنك من الفانين، ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد...العرش...الله على العرش استوى...واستبدل الفرش بالعرش...أستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟ اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتهم.»⁽¹⁾

استثمر الروائي في هذا المقطع فواصل زمنية تلاشت فيها الحدود الرابطة بين الماضي والحاضر، وهذا في تصويره معاناة وجودية وتجربة إنسانية خالصة، قلبت مجرى القص وخطيته الذي تماس مع قصة سيدنا آدم في انسجام يجمع بين البعد الذاتي والاجتماعي في آن، وبهذا تتقارب الأزمنة على بعدها في محاولة البحث عن المعالم المشتركة بين كلا النصين.

هو إبليس من كان السبب في نزول سيدنا آدم من الجنة إلى الأرض، وقد اقتبس الروائي هذا النص الأصل بغية تبيان الواقع من زاوية نظر مختلفة تنطلق من فكرة البقاء بهدف إيجاد الهوية الضائعة، وفي التعبير عن الوجود

(1): عز الدين جلاوي، سرداق الحلم والفجعية، ص 22.

تشعبات تصب في الأنظمة الرمزية التي ينشدها المبدع في فصل " الهبوط " الأنف الذكر، فالشر موجود بكل ذات إنسانية والشیطان حاضر في كل الأزمنة كرمز للخطيئة والسوء.

وبالتالي تتعدد النصوص وتشعب مشاربها لتلتقي في نقطة واحدة تروم جذب المتلقي نحو النص، فهو على رأي عبد العزيز حمودة « ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا ولكنه يحمل آثار **traces** نصوص سابقة إنه يحمل رمادا ثقافيا. »⁽¹⁾

وبهدف البحث عن الذات، اقتبس الروائي قصة خروج سيدنا آدم من الجنة في صوغ تجربة إنسانية بدأت بالآنا الثابتة والواعية، لتنتهي إلى الهو الضائع.

كما يسوق لنا الروائي في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " تلميحا عما حملته قصة سيدنا موسى مع السامري من مضامين في قوله: « وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ ولقد سماه لعن السامري ولكني استقبح هذا الاسم الشنيع واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون... قبحون العظيم... وتسعر الخواء عواء عمها... طينا فارضا... فرحا صابنا... وأطل عليهم رهط يحملون هيكلا من خشب مسندة... نصبوه أمام المبولة فهرع إليه الجميع يغرفون من طمي المبولة ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا... إلها جسدا له أنين... نعيق... جئير... »⁽²⁾

هذا الاقتباس زاد من فنية التشكيل الأسلوبي للسرد، بدمج الأزمنة وإعادة قوليتها للتعبير عن خصوصية العمل الإبداعي في صورته الواقعية، والمقطع السردى المذكور مأخوذ عن قصة سيدنا موسى مع السامري حيث « يخبر تعالى عن ضلال من ضل من بني إسرائيل في عبادتهم العجل الذي اتخذهم لهم السامري من حلي القبط الذي كانوا استعاروه منهم، فشكّل لهم منه عجلا، ثم ألقى فيه القبضة من التراب التي أخذها من أثر فرس جبريل عليه السلام، فصار عجلا جسدا له خوار. »⁽³⁾

وفي اشتغاله على المسار الفني للسرد، راوغ الكاتب المتلقي في خلطه أبجدية الاسم الخاصة بالسامري، إذ غير من مواضع حروفه فجعله " السامري " مع الحفاظ على محتوى القصة، فيقول سبحانه وتعالى: ؟ قَالُوا مَا

(1): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998، ص 316، 317.

(2): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 16.

(3): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 3، ص 475.

أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلِكِنَا وَلَبِئْنَا حَمِلْنَا أَوْزَارًا مِّنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ ﴿٨٧﴾ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴿٨٨﴾ (طه/ 87، 88).

وقد كان هذا المقطع بمثابة مرآة عاكسة لما لحق بالمدينة من فتن جراء أفعال الغراب وجماعته.

وكنتيجة حتمية لهذا التفاعل القائم بين النص الأصل واستحضار قصة السامري من التنزيل الحكيم تنتج دلالة جديدة وفق رؤى خاصة نابغة من النص وزمنه الواقعي؛ فبنية الرواية واقعية مهما انحرفت عن مسارها إلى التخيل، إذ نجد المبدع وفي إنتاج عمله الإبداعي قد انفتح على تشكيل لغوي جديد، بغية الوصول إلى المتلقي في محاولة منه فتح أفق التأويل الخاص به داخل العملية الفنية والتي في مجملها « ذات أطراف أربعة هي: حضور القارئ ووجود النص، واستحضار الموروث، وتوفير التجربة... وهي الأطراف المؤطرة لإستراتيجية الحفر في كل بنية خطاب». ⁽¹⁾

كان استلهام القصص القرآني في المتون الروائية ذا طبيعة تراكمية تفضي إلى إيجاد قنوات اتصال وثيقة بين الذات (*Sujet*) وموضوعها (*Objet*) كما هو الحال واستحضار قصة مريم العذراء داخل رواية " سرادق الحلم والفجيرة " بقوله: « أن تهزي فوقي جذعك يساقط الرطب جنيا... دنيا... » ⁽²⁾

وهذا اقتباس من سورة مريم في قوله تعالى: ؟ وَهَزَيْتَ إِلَيْكَ يَجِدُكَ النَّخْلَةُ تُسْقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا ﴿١٦﴾ ؟ (مريم/25). إذ جاء هذا المقطع السردى كرد فعل عن حالة القلق والضياع والتشتت، فكان بمثابة رغبة في الخلاص، وبالتالي فحضورها إعادة لتشكيل المعنى وصياغته، بغرض البحث عن أمل جديد للخروج إلى واقع آخر مغاير بالانتقال من الحدث الديني لقصة مريم العذراء إلى آخر ذاتي يهدف إلى التحرر من أسر المدينة المومس التي أطبقت ذراعيها على السارد، ليجد نفسه في حنين لحبيته نون. فيقول: « يا فيض الشوق... يا سهيل العنقوان... يا رقرقة الصبا... هذه يدي بيضاء من غير سوء، آية حبي طهرتها قبلاتك (...) ضيعت في هذي السرادق كل أحلامي... فقدت لساني وكلامي... ورائي وأمامي... خوفي وسلامي. » ⁽³⁾ فهذا امتداد للحاضر في الزمن الماضي، ليمثل هذا الحضور عودة تختفي فيها حدود التاريخ، فتبحث في تفاصيل الغربة والحنين للحظات سابقة جمعت بين الذات وموضوع قيمتها.

(1): وليد محمود خالص، النص الغائب في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ: دراسة في تفاعل النصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 47.

(2): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيرة، ص 109.

(3): م ن ، ص 109.

هذا واقتبس الروائي من قصة سيدنا نوح ما للغراب من رموز وصور في قوله: « زعموا أن المدينة قد تعرضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس والفالح والتاعس والمستيقظ والتاعس (...) فلما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة المطهرة قامت بإرسال صرة من ذهب وجواهر مع غراب وطلبت منه أن يطير بها حتى إذا وصل المدينة قام بنشر ما حمل على رؤوس الجميع وحمل الغراب الصرة الكبيرة لكن نفسه الأمانة بالسوء حدثه شرا فأخذ تلك الصرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرة كبيرة مملوءة قملا وفثرا، وحين حلق فوق المدينة صب كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم أنه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحولوه خلقا آخر.»⁽¹⁾

فالغراب هنا رمز للخيانة والأنانية، وتحول للقيم الحميدة، إذ سيطر عليه الجانب الشرير الأسود منتهكا بذلك قوانين الطهر والنقاء، واتخاذ مسارات الانحراف والضياع قانونا بديلا، لتكون النتيجة لعنة لحقت به، فمسخته مخلوقا أسود لسواد قلبه، وقد بين ابن عساكر قصة الغراب بقوله: « بعث نوح الغراب والحمامة حتى استقرت به السفينة على الجودي يلتمسان له الحد - يعني الأرض - فأما الغراب فرأى جيفة فوق عليها يأكل منها، وأما الحمامة فجاءت عاصا على غصن مطوقة بطين أحمر فدعا للحمامة بالبركة وأما الغراب فلعنه وقال له قولا شديدا.»⁽²⁾

وفي هذا تناص مع قصة سيدنا نوح والطوفان الذي لحق بقومه، حيث كانت صورة الغراب في الرواية مرآة عاكسة لما حدث مع نبينا عليه السلام، والذي مثلته الأرواح الطاهرة في المتن الحكائي، وبالتالي أدى الغراب الملعون دور المستكشف والرسول الخائن، حتى إنه جاء على هذه الشاكلة في الإنجيل، إذ ورد فيه أنه « وبعد أربعين يوما أخرى فتح نوح النافذة التي كان قد عملها في الفلك وأطلق غرابا فخرج وظل يحوم مترددا إلى الفلك حتى جفت المياه عن الأرض.»⁽³⁾

فبين أربعة أطراف تدور حلقات التناص؛ إذ نلفي نوح عليه السلام بمثابة انعكاس للأرواح الطاهرة، بينما يمثل الطوفان ما للفقير من آثار سلبية، في حين نجد أن المعادل الموضوعي لقوم نوح هو المدينة التي كان الغراب سببا في فسادها وانتشار الآفات فيها.

(1): سراق الحلم والفجعة، ص 83.

(2): أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي (ابن عساكر)، تاريخ مدينة دمشق، ج 62، (نجيب - ورد) تح: محب الدين أبي سعيد عمر بن غلامه العمري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 266.

(3): الإنجيل: كتاب الحياة، العهد القديم، الإصحاح الثامن، سفر التكوين 7، 8، القاهرة، 1988، ص 9، 10.

وهكذا فإن « توظيف النصوص الدينية (...) يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص (...) وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره (...) فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا... »⁽¹⁾ والروايات المذكورة ضمت عديد الآيات القرآنية سواء اقتباسا أم إحياء، ومن الصعب الإحاطة بها كافة.

ب. التناص مع الحديث النبوي الشريف:

بالمقارنة مع حضور النصوص القرآنية داخل الروايات المختارة، فإننا نجد التعالق النبوي ضئيلا فيها لنلني على سبيل المثال قول الروائي في رواية " الفراشات والغيلان ": « صبرا آل كوسوفا فإن موعدكم النصر. »⁽²⁾ وكان هذا نتيجة العذاب والقمع والهمجية التي تعرض لها الأطفال، وهو مرآة عاكسة لما أصاب آل ياسر في السنة النبوية، فقد عذبوا جميعا « تعذبا شديدا لتركوا دينهم فما زادهم ذلك إلا ثباتا وإيمانا وقد مر بهم الرسول وهم يعذبون فقال لهم: ؟ صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة، إني لا أملك لكم من الله شيئا. ؟ فما كان من سمية زوجة ياسر إلا أن قالت حين قال لهم إن موعدكم الجنة: " إني أراها ظاهرة يا رسول الله. " وهكذا استمرت قريش في تعذيب النبي وأصحابه. »⁽³⁾

وهذا ما يؤكد انفتاح النص الأصل على مرجعيات فكرية عديدة، أين ينتقل من القراءة إلى البحث في المعاني، عبر المرور بإشكاليات الواقع، وما تطبع في النفس البشرية من قمع وظلم، وفي هذا الصدد يرى عبد العزيز حمودة أن « نسيان المعاني جزء من القراءة بمعنى ما. إن المهم هو تأكيد عمليات الارتحال عن المعنى وليس عمليات الوصول إليه (وهل المعنى أساسا أكثر من ارتحال؟) إن ما يقيم النص ليس بنية داخلية مغلقة يمكن الاعتماد عليها، لكنه انفتاح النص على نصوص أخرى وشفرات أخرى وعلامات أخرى. »⁽⁴⁾

وفي المقطع الوارد سابقا من رواية " الفراشات والغيلان " تجسيد لهذه الرؤية من حيث البحث عن الذات، فقد تعددت - تأسيسا على المرجعيات الفكرية التي انبنت عليها الرواية - أنواع القراءة، لكن المقصد يبقى واحدا في الكشف عما احتواه النص من نصوص أخرى غائبة؛ ذلك أن النص الغائب « هو ما لم يقله النص مباشرة، ولكنه يوحي به، وهو ما لم يذكره النص ولكنه يتضمنه، وهو كذلك ما لم يصرح به،

(1): صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص 59.

(2): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 63.

(3): تقي الدين النبهاني، الدولة الإسلامية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 2002، ص 19.

(4): عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة للطباعة والنشر، ع 298، الكويت، 2003، ص

ولكنه يشيره... وهو أيضا تلك المراجع والإشارات التي تستحضر عند الدراسة والتحليل كإشارات التاريخية والتراثية والاجتماعية والفكرية إلى آخر هذه المراجع التي ترتبط بالنص الحاضر بشكل خفي أو إيحائي.⁽¹⁾

وفي تفاعل النص الأصلي مع الحديث النبوي الشريف، موضوع قيمة يتمثل في القدرة على المواصلة والصبر على المتاعب، فحتمًا سيأتي يوم وتنتهي فيه كافة الشدائد، لتكون نقطة الانطلاق هي التطلع المؤدي إلى التحرر آخرًا. فتتشابك العلاقات وتتقلص شيئًا فشيئًا بفضل الصبر، الذي يفضي إلى التحرر وإيجاد قنوات الهوية التي تربط بين الأطفال المضطهدين.

والتطلع هو الخطوة الأولى والمفصلية لتحقيق موضوع القيمة المنشود؛ فالخوف يقوي من درجات الرغبة في البحث عن الذات التي تفضي إلى الهوية للوصول إلى التحرر آخرًا، واتخاذ التطلع نقطة مركزية في سبيل ذلك وبالتالي لا بد من وجود علاقة عكسية تبدأ بالتحرر وتنتهي بالتطلع للمزيد...

كما نجد قول الكاتب في رواية "سراشق الحلم والفجيرة": «كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال...»⁽²⁾

وهذا لإبراز مدى قبح الغراب كمخلوق ذميم له من الخصال السلبية ما لا يمكن تصوره، وله من الدمامات ما يستحيل تخيله، وهذا المقتطف مقتبس من حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - والذي رواه أبو هريرة - رضي الله عنه - في قوله: «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال الله تعالى: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. وقرأوا إن شئتم: ؟ فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين جزاء بما كانوا يعملون. ؟ (السجدة/ 17).»⁽³⁾

والحديث هنا يصف الجنة التي أعدها الله تعالى للمؤمنين، إذ تعدى إدراكها درجة الوصف والتخيل والمعرفة وهذا ما يبرز الفرق بين كلا التوظيفين؛ إذ إن الروائي وظفه لإبراز جانب سلبي لدى كائن ما، في حين أن الحديث الشريف يبين في جانب إيجابي ما ينتظر المؤمن من سعادة.

(1): وليد محمود خالص، النص الغائب في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ: دراسة في تفاعل النصوص، ص 49، 50.

(2): عز الدين جلاوي، سراشق الحلم والفجيرة، ص 32.

(3): أبو زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ط1، 2007، ص 529.

وفي سياق آخر يقول الروائي: « ... فمخالفتهم واجبة واتباعهم بدعة، وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار ... ونحن أمة الاختلاف والاختلاف رحمة وسعة وعبرية ... »⁽¹⁾ إذ لا بد من الاختلاف وعدم اتباع آراء المدن الأخرى في اختيار الزعيم، وهو ما يسعى الغراب لتحقيقه، وعليه فالمبدأ الرئيس للمدينة المومس وأنصارها هو " اللاتشابه " وقد استعار الروائي قول « كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار »⁽²⁾ بغية إقناع المتلقي وإرساء أفق توقعه، وفق ثوابت السنة النبوية الشريفة. كما يقول: « إذا أسند الأمر إلى غير أهله فانتظر الساعة »⁽³⁾ وهذا المقطع تناسب وسكان حارة أهل الحفرة، خاصة محمد لممد، الرجل المتسلط الذي يمثل الجانب السلبي في الرواية، حيث نجد أن الكل منشغل بالسياسة والكل يريد السلطة، متناسين أنهم جهلة لا يفرقون بين الأبيض والأسود، وبغية الجلوس على مقعد الحكم والسلطة نجد سكان حارة الحفرة في ضلال وتشتت، والمقطع صورة كلية لحديث نبوي شريف إذ « ... حدثنا محمد بن سنان، حدثنا فليح بن سليمان حدثنا هلال بن علي عن عطاء بن يسار عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إذا ضيعت الأمانة فانتظر الساعة، قال: كيف إضاعتها يا رسول الله ؟ قال: إذا أسند الأمر إلى غير أهله فانتظر الساعة . »⁽⁴⁾ وعليه تناسب النص الحاضر مع النص الغائب إذ تقوم الساعة يوم تنحرف الموازين وتشتت القيم وتكثر الفتن كما هو الحال وأهل حارة الحفرة. كما اقتبس الروائي من قوله «صلى الله عليه وسلم عن حديث رواه أحمد الترمذي: « العلماء ورثة الأنبياء » ومعلوم أنه لا رتبة فوق النبوة ولا شرف فوق الوراثة لتلك الرتبة »⁽⁵⁾ و نجد هذا في رواية " راس المحنة " وبالتحديد في الصفحة 145 لتبيان ما للعلماء من مكانة مرموقة تضاهي مكانة الأنبياء والقاسم المشترك بينهما هو الرسالة التي يسعون لإيصالها.

ولأن النص أفق مفتوح على جملة من النصوص السابقة، نجد الروائي وفي معرض حديثه عن اليتيم يقول: « أقرب الناس في الجنة للرسول كافل اليتيم »⁽⁶⁾ وهو اقتباس إشاري لقوله صلى الله عليه وسلم :

(1): عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجعة، ص 79، 80.

(2): محمد ناصر الدين الألباني، أحكام الجنائز وبدعها، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، ط1، 1992، ص 43.

(3): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 108.

(4): صحيح البخاري، باب رفع الأمانة، ص 1615.

(5): عبد الملك القاسم، ورثة الأنبياء، دار القاسم للطباعة والنشر، دط، دت، ص 07.

(6): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 373.

« أنا وكافل اليتيم في الجنة هكذا، وقال بإصبعيه السبابة والوسطى »⁽¹⁾ فالذي يرفع اليتيم ويحسن إليه يكون في الجنة قريباً من الرسول صلى الله عليه وسلم.

كما اقتبس الروائي في رواية " الرماد الذي غسل الماء " من السنة النبوية الشريفة في قوله: « كما تكونوا يول عليكم »⁽²⁾ وهو حديث ضعيف وكذلك قوله اقتباساً من حديث ضعيف آخر « من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد »⁽³⁾ والاقتباس من السنة النبوية الشريفة تجسيد للثقافة الإسلامية ومدى وعي الروائي بها، وهذا ما يثبت أن « كل نص هو ينص فالنصوص الأخرى حاضرة فيه، على مستويات مختلفة، وفي أشكال يمكن التعرف عليها تقريباً: نصوص الثقافات السابقة والمحيط، إن أي نص نسيج جديد من مقتطفات سابقة. »⁽⁴⁾

2. التناسل الشعبي:

النص تجربة تقتضي تحريك المرجعيات والتراكمات الإستمولوجية بهدف زحزحة الثوابت فيه، لهدم قراءة وتبني أخرى جديدة مبنية على القديمة، وفي هذا السياق يرى عبد الله محمد الغدامي أن « العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. »⁽⁵⁾ خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما تنبؤه الرواية - اليوم - من مكانة في انفتاحها على كافة الأجناس الأدبية والتقنيات النصية الانحرافية المختلفة، وارتباطها بالتراث الإنساني على أشكاله المتعددة، وفي هذا تأكيد على أهمية الأدب الشعبي في اندساسه داخل النصوص الحديثة باستحضاره للذاكرة الشعبية وإيجاد قنوات اتصال تربط بين كلا المتنين، لأن الأدب الشعبي حافظ لتراث الأمة وقوامها وتاريخها في حمله هموم الشعب وآماله وحتى آلامه.

أ. التناسل مع المثل:

إن في بعث الذاكرة الشعبية وإعادة تشكيلها، إحياء للتراث الأدبي وتجسيد للمنظومات الثقافية السائدة آنفاً بالبحث في الصلات القائمة بين لحظات الإدراك الحالية بالماضي، والحاملة لأفكار السابقين المبتوثة في

(1): صحيح البخاري، ص 1507.

(2): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 60.

(3): م ن ، ص 141.

(4): عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 204.

(5): عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للطباعة والنشر، الكويت، ط2، 1993، ص 111.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

التاريخ الأدبي بغية الإفادة بها والاستفادة منها كإنتاج ثمر يعمل على صياغة العمل الإبداعي وفق طابع في جديد، وفي هذا المقام يرى محمد مفتاح أن « أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي. »⁽¹⁾

وتعد الأمثال واحدة من أبرز المدارات الإيحائية الغنية بالمعاني في انطلاقها من الواقع للرجوع إليه عبر سلطة تأويلية تخضع النص لنظام تفاعلي قائم على مبدأ الماضي / الحاضر على اعتبارها « إحدى أهم الطرق الفكرية لتصوير معاناة الناس وأفراحهم من خلال الواقع الذي يعيشون، أو للتعبير عن آمالهم في المستقبل الذي يحملون. »⁽²⁾

فالأمثال تتميز بشحنات موجبة في ارتباطها بالفضاء البشري عن طريق ما تخلفه من تجارب أيديولوجية لدى الشعوب، والتعبير عن عاداته وتقاليده الراسخة فيه منذ زمن.

وبالتالي فهي حاضرة في كل ثقافة، على اختلاف مرجعياتها وتصوراتها، لتبقى بذلك بمثابة حكمة متجذرة وسط الذاكرة الشعبية، خاصة إذا أعطيت سمات أدبية نابغة منها كعمل في كما ترى نبيلة إبراهيم فالمثل لديها « قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة، ولسنا نبالغ إذا قلنا أن كل مثل يصلح أن يكون موضوعاً لعمل أدبي كبير، إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله فيعيش تجربة المثل ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً دقيقاً. »⁽³⁾ وهذا بالنظر إلى المثل كوسيلة ثقافية تروم التوعية وإحداث التأثير في ذات المتلقي؛ فهو يجمع بين الإرسال والتأثير في ارتباطه الوثيق بالمرسل والمتلقي.

إلا أن القلقشندي، ومع تسليمه بأهمية الأمثال وتوظيفها، فهو يروم عدم المساس بها وعدم تغيير بنائها الهيكلية الذي قيلت فيه أول الأمر، وذلك بقوله: « إلا أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها ولا تغيير أوضاعها لأنها بذلك قد عرفت واشتهرت. »⁽⁴⁾

لكن، وعلى الرغم من صحة هذا القول فإن في ذلك تحديداً وتقيداً لحرية المبدع في طريقة عرضه للأمثال وهو في تناص معها سواء أكان ذلك توظيفاً كلياً أو حتى إيجاء، فأنا للمبدع السبيل لذلك؟ خاصة وأن النص السردي ليس سوى انعكاس لما يدور داخل عالم الناص المنشأ من طرفه، على غرار واقعيته أو نزوعه صوب

(1): محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص 123.

(2): سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والمثمل والمثالات في القرآن الكريم، دار الكتاب اللبناني، بيروت ودار الكتاب المصري، القاهرة للنشر، ط2، 2000، ص 12.

(3): نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ص 144.

(4): أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، دار الكتب المصرية للطباعة، القاهرة، دط، 1922، ص 302.

التخييل، إذ « عادة ما يرتبط المثل بمتغيرات البيئة، فيبقى منه ما يتصل بحاضر الحياة الاجتماعية

ويكاد يندثر ما لا يتفق مع طبيعة المتغير الحضاري. »⁽¹⁾

وقد ورد في أعمال الكاتب الروائية ترديد جملة من الأمثال التي كان لها صدى كنسق كوسمولوجي يبحث

في العلاقات القائمة بين الناس، ومن بينها ما أدرجه الروائي في رواية " الرماد الذي غسل الماء "

بقوله: « ضيعت حمامة وضيعني الغراب، واش جاب لغزالة للكلب المجرب. »⁽²⁾

وهذا المثل جاء لتبيان مدى الفرق بين الحمامة بجمالها والكلب المصاب بالجرب، لكن بإسقاط حدي المثل

على زوجتي الشيخ خليفة والذي عقد مقارنة بين زوجه الميتة بحسنها وجمالها وزوجته الحالية فطومة العقيم والتي

كانت « طويلة، فارعة الطول، نحيفة، شديدة النحافة، لا تكاد تنزع خمارها من على شعرها، ولا تكاد

تنوضاً، يدل على ذلك الرائحة الكريهة التي تنبعث من جسدها ... »⁽³⁾

وهذا مثل شعبي جزائري جاء باللهجة المحلية، والذي يدور في مجمله حول علاقة بنية الرواية بخطابها؛ كترديد

للتراث الشعبي المتصل بها، ما يثير اللبس لدى القارئ في محاولة تفكيكه لجملة الأمثال على اختلاف ألسنتها

سواء العامة أو الفصيحة وإعادة صياغتها وفق تقديم قراءة انطباعية خاصة بكل مستقبل على حدى، إذ

كانت حياة خليفة مع زوجته الميتة أكثر استقراراً وتكاملاً مما هي عليه مع فطومة العقيم، وبالتالي نستطيع

القول إن هذا المثل يعكس بصورة مباشرة المثل القائل " شتان بين الثرى والثريا " لكن بقلب بعض المفاهيم

فحسب.

وفي الرواية عينها نلفي إدراج مثل آخر بقوله: « قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه »⁽⁴⁾

والذي جاء على لسان العمة كوثر، وفي هذا إبراز للجانب الأناني بالإنسان والذي يجعله يتنازل عن كل القيم

بغية الوصول إلى الهدف المنشود حتى وإن كان ذلك بالتخلي عن الجانب الإنساني فيه، وهو الذي أراد الروائي

إيصاله للمتلقي عن طريق " العطرة " الفتاة الجميلة التي أرادت الوصول إلى حياة أكثر رفاهية بالارتباط مع

رئيس البلدية مختار، الشيخ العجوز المتزوج، وقد وجدت في عمته المعين على ذلك بأن ساندتها ووجهتها لنيل

مطلبها منه باستغلال كل الفرص للحصول على الجاه والمنزل.

(1): حلمي بدير، الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، دت، ص 33.

(2): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 24.

(3): م.ن، ص 24.

(4): م.ن، ص 130.

إضافة إلى المثل القائل « لا يبقى في الوادي إلا صخوره. »⁽¹⁾ حيث ورد هذا المثل كحمولة إيديولوجية مكثفة للمشهد السردى ككل، باستحضاره لأجديات الطاهر وطار في روايته اللاز « ما يبقى في الوادي غير حجاره. »⁽²⁾ أين تكرر إيراد هذا المثل عدة مرات.

يعد هذا المثل بمثابة بنية صغرى تدخل في عملية التشكيل السردى *Romanisation* بغية الاندماج في المتن الروائي بحسب السياق النصي الذي يتموقع فيه، وبالتالي يزيد من درجة الحضور الدلالي للرواية كاملة حيث يدل على أن الأمور على اختلافها وعلى تعدد درجات أهميتها أو سطحياتها زائلة، إذ إن كافة الانشغالات المتحركة لن يبقى لها وجود، لتستقر بذلك الأمور الثابتة التي لن تقوى الظروف على مجابتها. فبين الثابت والمتحول رهان على حجارة الوادي بحديه الزائل والمستقر، خاصة وأن المثل عينه قد ورد ذكره في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بقول المبدع: « لا تخش يا خليفة ما يبقى في الوادي غير حجارته. » فمهما اختلفت الظروف وتعددت لا يصح إلا الصحيح.

يرى فخري صالح أن « الاحتماء بالتراث شكل من أشكال الهروب من الحاضر ومشكلاته. »⁽³⁾ فإلى أي مدى يمكن الأخذ بهذا الرأي ؟ يبدو أن السؤال متصل بوعي الإنسان لذاته وجذور ثقافته والنهل منها، فالمنطق الذي ينطلق منه **فخري صالح** مرتبط أشد الارتباط بأزمة البحث عن الهوية بين الماضي والحاضر من خلال التراث وما يعنيه داخل الشكل السردى، وليس بغرض تهجين النوع الأدبي فحسب كنوع من الانحراف الفني المستلَب للمفهوم الماضي، إنما هو انطلاقة من الماضي بتصميم حاضر.

كما نجد المثل القائل: « النار تلد الرماد »⁽⁴⁾ وقد جاء على لسان **صالح الرصاصة** تجاه ابنه عبد الرحيم الذي يجد فيه الكسل والخمول، فيقول عنه: « لا هو نجح في دراسته كأترابه، ولا هو عمل فأزال الغبن عني وعن أختيه وأمه ولا هو تزوج فأفرح الجميع وفتح بابا للأحفاد »⁽⁵⁾

إذ إن الهدف من إيراد هذا المثل هو تبيان المفارقة بين النار على قوتها وما تخلفه من رماد على ضعفه. فصالح الرصاصة بصلابته وپسألته خلف ابنا جبانا وضعيفا كعبد الرحيم الذي لا قدرة له على تحمل مسؤولياته ومسؤوليات البيت، وقد جاء في كلام العرب:

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 204.

(2): الطاهر وطار، اللاز: العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 11.

(3): فخري صالح، الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص 177.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 72.

(5): م.ن، ص 72.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتّناص في روايات عز الدين جلاوي

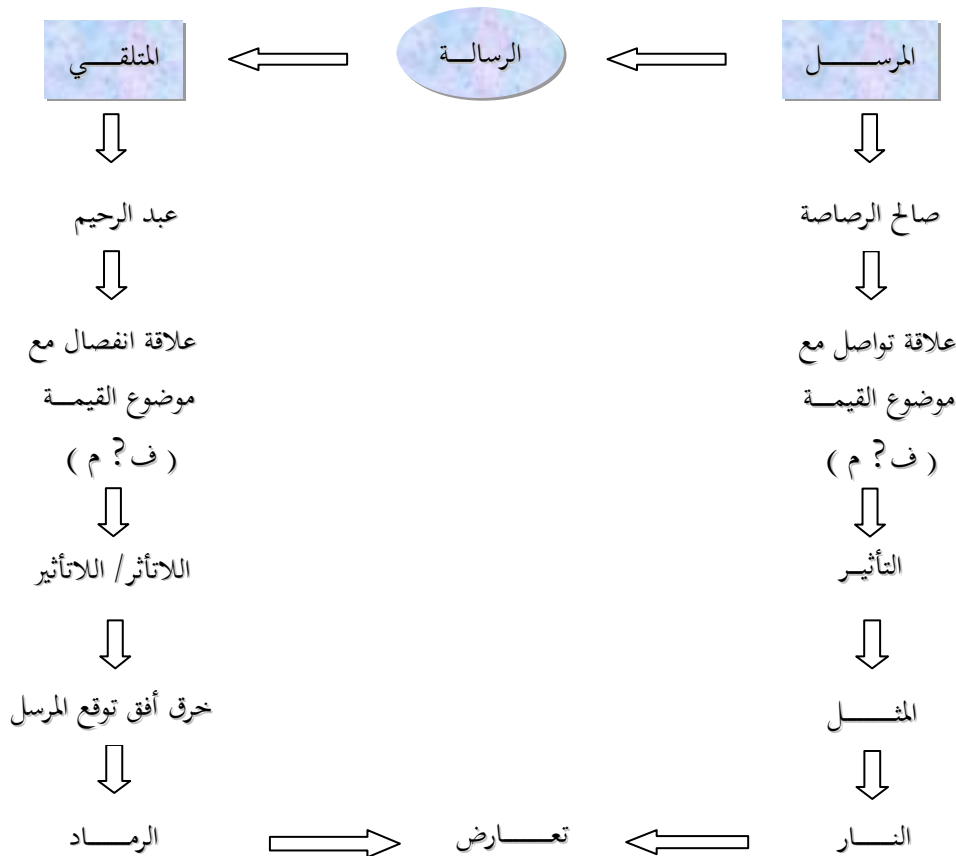
فكن بابنه سيئ الاعتقاد

إذا ما رأيت الفتى ماجدا

وهل تلد النار غير الرماد⁽¹⁾

فلست ترى من نجيب نجيبا

لقد جاء المثل كتقنية إقناعية تسهم في خلق عملية التأثير/ التأثير على الرغم من عدم توافق حديه " النار والرماد"، على أن الرماد هو النتيجة الحتمية للنار لكن موضوع القيمة المراد إيصاله من خلاله هو ما يتعارض والنتائج الواجب التوصل إليها عن طريق المرسل والمتلقي.



وسط هذه المبادلات اللغوية القائمة بين المرسل والمتلقي من خلال المثل، يخرق عبد الرحيم أفق توقع والده « كان عبد الرحيم يستمع إلي وأنا أصب عليه أطنانا من اللوم (...) حين ختمت كلامي الجراح إتكا على قبضتيه وقام بصعوبة من فوق التراب، حيث كان يقتعد على جدار وانصرف... »⁽²⁾

(1): علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكِر هادي شكر، ج3، مكتبة العرفان للنشر والتوزيع، كربلاء، العراق، ط1، 1968، ص 352.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 72.

وردة الفعل هذه هي ما جعلت صالح الرصاصة يورد هذا المثل لعلمه بمدى الفرق الشاسع بينه وبين ابنه. غير أن مثل « النار تلد الرماد » حرك شفرات نسقية عديدة، إذ بمجرد النطق به فقد المتلقي القدرة على الإمام بالعملية التواصلية، وبالتالي ساهم ذلك - بشكل ما - في عدم تواصله مع موضوع القيمة الخاصة به والمتمثل في الاستجابة للتأثير وإعطاء نظيره من تأثير... « وعاد عبد الرحيم إلي كما لم يعد من قبل... لم يشأ هذه المرة أن يسكت كما تعود، لقد انفجر في وجهي صارخا: وماذا فعلت أنت لنا ؟ أترابك والأقل منك سنا ينعمون الآن هم وأولادهم بالرفاهية... فماذا فعلت لنا ؟... »

نستطيع القول إن عبارة " ماذا فعلت لنا؟ " شكلت لدى المتلقي بؤرة التأثير لكن من ناحية سلبية، إذ بالنسبة إليه هو يهدف لتعزيز تواصله مع المرسل ورفع درجة الحضور لديه إلا أن ذلك زاد من خرق أفق التوقع لدى الوالد فحسب، لذا فإن « البعد الجمعوي العقائدي للمثل يجعله حجة دامغة، كونه يحمل خلاصة حكمة المجتمع، فهو مثبت قوي للقضية، يرمي من خلالها المتكلم إلى إبلاغ المخاطب فكره وحكمه اتجاهه... »⁽¹⁾

هذا بالإضافة إلى المثل الوارد في رواية " الرماد الذي غسل الماء " « كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب. »⁽²⁾ إذ يربط المثل وسياقه يتجلى لنا بعده الدلالي واقعا وحقيقة؛ فمن لم يكن ذئبا في زمن كثر فيه المكر والخداع، لابد وأن تأكله الذئاب الأخرى، وعلى نسق هذا المبدأ يبرز آخر أكثر التصاقا به والذي يقول " إذا لم تتغدى به تعيش بك"، فنجدهما متلازمين بما يوحي أن الحياة لا تقبل القسمة على اثنين خاصة وأنها تقوم على أسس متميزة تفرق بين الغالب والمغلوب؛ فإذا أن يكون المرء أكلا أم مأكولا بغض النظر عن مشروعية الفعل وراهنيته، وقد جاء المثل في سليمة المريني التي أفنت عمرها في خدمة الناس والبلدية، لتكون لقمة يسهل مضغها وهي الحمل الوديع الذي لا يعلم عن عالم الذئاب شيئا.

وقد حاول الروائي تبيان ذلك عبر رواياته بإبراز الجانب السيء في البشر، فيقول في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ": « في المدينة لابد أن تكون ذئبا وإلا أكلتك الذئاب. »⁽³⁾ إلا أنه في هذا الموضع يبين مدى سداجة أهل القرى في مقابل سكان المدينة، غير أن ذلك لا يعد معيارا ثابتا، وهو ما أبرزه في عديد القرويين الذين سطرت شخصياتهم بالمكر والخداع والخبث.

(1): ثريا برجوح، الحوار وتداولية المثل في راس المحنة لعز الدين جلاوي: سلطان النص (دراسات)، دار المعرفة للطباعة والنشر، دط، 2008، ص 314.

(2): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 90.

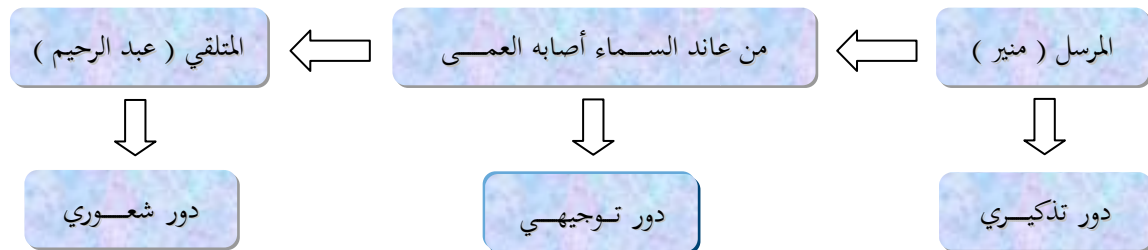
(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 302.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

كما يقول الكاتب: « اللسان الحلو يرضع اللبؤة. »⁽¹⁾ وهذا المثل جاء في متن الرواية بقصد الكلام الجميل الذي تستأنس له النفوس وتهدأ، خاصة في جانب التلقي بالعملية التواصلية بين المرسل والمستقبل؛ إذ بالكلام الطيب يصل الإنسان لمبتغاه وبكل هدوء، وقد جسد المثل هذه الصورة على الرغم من استحالة التأقلم بين بني البشر والأسود، وهو مثل جاء على لسان عرجونة بنت امير زوجة صالح الرصاصة التي توصيه دوماً بوجوب التعامل الجيد بالمحيطين به خاصة وأنها تجده قد « تغير تغيراً جذرياً ... منذ الاستقلال صارت نسمة الهواء تجرح أعصابه وازداد أمره سوء بعد دخول المدينة. »⁽²⁾ إذ إن المدينة بما فيها من نفاق واضمحلال للمبادئ السابقة والقيم النبيلة، زاد من حالة التوتر لدى صالح الذي بقي مغلقاً على ذاته، أسيراً للماضي وما يحمله من ذكريات إبان ثورة التحرير.

هذا بالإضافة إلى قوله: « يا قاتل الروح، أين تروح ؟ »⁽³⁾ إذ مهما فر المجرم وابتعد عن الأعين لن يفلت من عذاب الله - سبحانه وتعالى - سواء في الدنيا أم في الآخرة، حتى فواز بوطويل ابن عزيزة الجنرال وعلى الرغم من مكانته المرموقة لا يمكن أن يختبئ إلى الأبد.

بغية قولبة دائرة الحكمي، عمد المبدع في تناصه مع الأمثال الشعبية إلى إبراز الجانب الفني للغة تبعا لمقتضيات النسق التداولي الذي تحمله كقوله: « من عاند السماء أصابه العمى. »⁽⁴⁾ حيث جاء المثل على صيغة تهديد، خاصة إذا ما ربط بشقه الثاني « لو سمع عمي صالح بحلمك لأهدر دمك. »⁽⁵⁾ إذ تضمن المثل جملاً شرطية ذات وظيفة تداولية في إسهامها بخلق تقنيات إقناعية للمتلقي عبد الرحيم من خلال التذكير بعاقبة ما ينتظره من والده جراء تعلقه بعبلة الحلوة.



(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 55.

(2): م ن ، ص 55.

(3): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 92.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 95.

(5): م.ن، ص 95.

فعبلة الحلوة تمثل الحلم المستحيل بالنسبة لكل شباب الحي، ومنهم عبد الرحيم. لذا لا بد من البقاء على الأرض أحيانا لا النظر إلى السماء حتى لا يصاب الإنسان بالعمى. والمثل عينه ورد في موضع آخر من رواية " الرماد الذي غسل الماء " والذي ارتبط بحاسة المرأة تجاه أخرى حيث انتبهت صورية زوجة سليمان لمدى اهتمام زوجها بعزيزة الجنرال، فاختارت مواجهته بالأسلوب غير المباشر عبر إيراد هذا المثل، بهدف تذكيره وإيصال رسالة قصيرة له، وقد فطن سليمان لما دار في ذاتها من شكوك فراح « يشرح لزوجته أن عزيزة الجنرال تحمل وراءها سرا ما .»⁽¹⁾ وهذا من أساليب المراوغة التي يلجأ إليها الرجل للتملص من الحقائق.

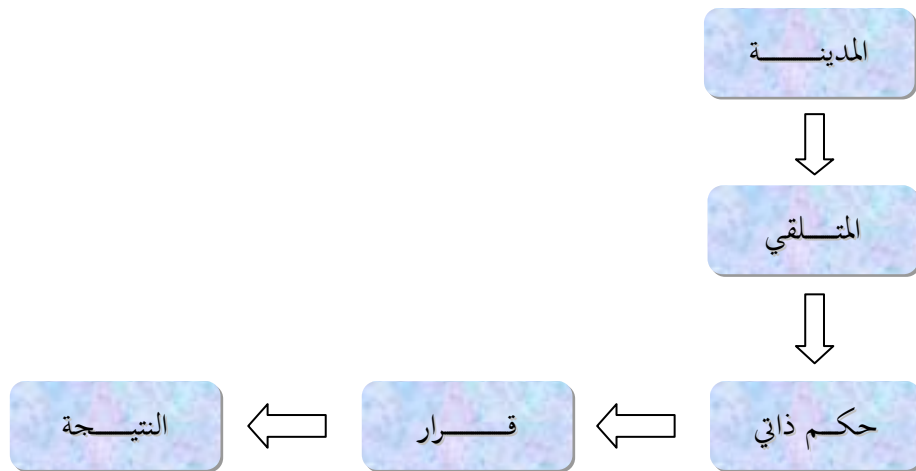
مما لا خلاف حوله أن الإبداع الشعبي تحصيل لتجارب حياتية ملخصة لحكمة المجتمع وما فيه من مواعظ، فهو « قادر على مقاومة الهيمنة وتنسيب السرديات المتمركزة عبر مراجعة التصنيفات الأدبية والثقافية وكسر المقاييس الأدبية المعيارية .»⁽²⁾ كما هو الحال في قول الروائي: « سافر تعرف الناس وكبير القوم طيعو، كبير الكرش والراس بنص فلس بيعو .»⁽³⁾ بين طرفي ثنائية البيع والشراء تبرز قيمة المثل الشعبي، والذي جاء باللهجة المحلية، ليتشبث الإنسان بصاحب الحكمة ويترك الطماع والعنيد، فهو مثل يتسم بالجمعية في إنسانية طابعه التي تؤثر في السلوكات البشرية. وبالتالي فقد ارتبط بمقدمة منطقية " سافر تعرف الناس." أي أن السفر يخلق شمولية الفكر لدى المتلقي ويوسع من نطاق أحكامه، لكن أحقق ذلك بعدا تداوليا عنده؟

لقد فتحت المدينة آفاقها أمام العربي الموستاش، وفيها استطاع تمييز معادن البشر، بين ذوي الخبرة والقلوب الطيبة وما يقابلها من أصحاب الخبث والجشع.

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 219.

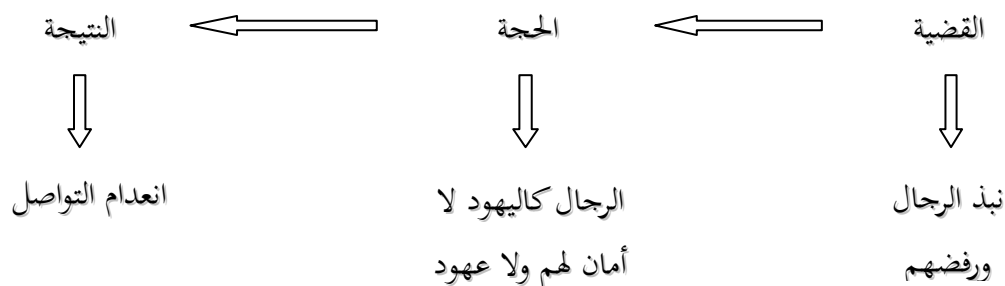
(2): أحمد فرشوخ، جمالية المقاومة: طرائق اشتغال الأدب الشعبي في سرائق الحلم والفجعة، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية: قراءات لتجربة عز الدين جلاوي، دار الألوان الأربعة للطباعة، ط1، 2012، ص 40.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 159.



إذ بين السبب والنتيجة، كشف المثل عن القيم والمعايير الذاتية التي لا بد وأن يستند إليها المتلقي للوصول إلى حكم وتحويله إلى قرار يفضي للقيام بكذا أو ترك كذا...

كما تناص الروائي مع مثل آخر في قوله: « الرجال كاليهود لا أمان لهم ولا عهود »⁽¹⁾ الرجل في نظر عزيزة الجنرال مخادع لا يؤمن على شيء وبالتالي لا بد من الاحتياط والحذر منه، وهذا نتيجة الأثر السلبي الذي تركه فيها بطش والدها تجاه أمها، حيث كان متوحشا، همجيا يضرب زوجته أمام ابنته ذات الخمسة أعوام "عزيزة"، وهو ما ولد لديها كره الرجال على اختلافهم. ووالدة عزيزة الجنرال لم تستدرك ما فاتها من سلوكيات احتوائية، وهو ما جعل عملية الاتصال تفشل، بل اكتفت بإيراد المثل فحسب، وقد يكون هذا التوظيف باطنيا بينها وبين ذاتها أو مع ابنتها فقط. ولعل هذا التكوين ساهم في إعطاء عزيزة هذه الشخصية الصلبة، عكس ما كانت عليه أمها، إذ اختارت ممارسة فعل التهجم وأسبقية الإيذاء بدل الصمت والانطواء، وبالتالي نتج عن ذلك فعل آخر جديد مع المحيطين بها وهو التصادم والنفور.



(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 66.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

وهذا المثل يتوافق - نوعا ما - مع آخر يقول " الرجال والمال والزمان ما فيهم أمان. " فتعدد التجارب وتختلف من ذات لأخرى، وقد تتناقض السلوكات أحيانا كما هو الحال وعزيرة الجنرال التي تتشاطر القوة والضعف بين حدي الحاضر والماضي، وبالتالي جاء المثل ليعكس هذه الصور على تنوعها في تراكم الأحداث وتشعبها.

إضافة إلى ما سبق يقول الكاتب في رواية " راس المحنة " « لا يعجبك نوار الدفلى في الواد داير ظلايل ولا يغرك زين الطفلة حتى تشوف لفاعيل. »⁽¹⁾ هذا المقطع من قصيدة لعبد الرحمن المجذوب، لكنه يضم في شقه الثاني مثالا شعبيا متداولاً من قبل الجميع " لا يغرك زين الطفلة حتى تشوف لفاعيل. " وقد نجده في بعض المناطق على صيغة " الزين إلا زين لفاعيل. "

بناء على ما حدث من مدارات حوارية بين عبد الرحيم وصديقه منير، جاء المثل المذكور ليحسد قيمة الصورة المشهدة التي تبرز تيمة الجمال بين الحسي والمعنوي لعبلة الحلوة، حيث يجد عبد الرحيم أن معيار الجمال يكمن في بعده المادي الحسي. فيقول: « تستحق فعلا أن تكون هذه الحلوة إلهة للجمال والحسن والفتنة، هي الآن لم تتخط الثامنة عشر من عمرها، وحين تفتتح أكمامها في ربيع عمرها، هل تستوي على عرش أكبر من عرش إلهة الجمال ؟ »⁽²⁾ ويربط هذا المثل بسياق " من عاند السماء أصابه العمى " لوجدنا أن مرجعيته الأيديولوجية ترجع إلى صالح الرصاصة كذات فاعلة فيه، باستدعائها للموروث الشعبي في تقويم وتوجيه سلوك عبد الرحيم، عن طريق إعادة بعث أفكار والده من قبل منير، الذي يوافق الرأي في أن الجمال جمال الأخلاق، فإذا كان خارجيا فحسب عد مشوها ومزيفا، إذ إن الخصال السامية والفاضلة هي الركيزة التي لا بد من توفرها كقيمة مركزية للجمال الحقيقي.

" ما يخاف النار غير اللي في كرشو تب. " مثل شعبي جزائري، متداول بنسب متفاوتة، وقد تناص الروائي معه في رواية " الرماد الذي غسل الماء " بقوله: « لا يخاف من النار إلا من في بطنه تب. »⁽³⁾ وقد جاء نتيجة مبادلات لسانية دارت بين فواز بوطويل والضابط في أمر اختفاء الجثة، والمثل تجسيد للذات الإنسانية وما يتنازعها من خير وشر لحظة انكشاف الحقائق، فالبريء بريء لا يخاف شيئا لأن براءته ستثبت لا محالة، عكس الجاني الذي يخاف كل شيء، كل قول وكل نظرة، فكان بمثابة بؤرة بينت القطيعة الاتصالية بين كل من المرسل (الضابط سعدون) والمتلقي (فواز بوطويل)، وهو ما أحدث قطيعة إبستمولوجية في تعارض القيم وعدم استقرارها، فهي متغيرة من فئة لأخرى، إذ إن عمل الضابط يفرض عليه التحلي بخصال

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 95.

(2): م ن ، ص 94.

(3): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 235.

حميدة تهدف إلى إحلال الأمن والسلم، في حين أن فواز بوطويل قاتل فضل التملص والهرب من الحقيقة بإيراده لهذا المثل الشعبي، وهو ما جعله في موقف المنكر على الرغم من الاضطراب الذي بدا واضحا عليه بينما اتسم سلم القيم لدى المرسل بأبعاد توجيهية تحاول وضع النقط على الحروف. وبين مذنب وموجه جاء رد فعل الناص تقويميا يسعى لعكس صورة أكثر وضوحا واستقرارا داخل المتن الروائي.

عمد الناص إلى تبيان الفرق والاختلاف بين المراتب في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " بإدراجه المثل القائل: « الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال. »⁽¹⁾ ففي الحياة قد يتعامل الإنسان مع غيره على أساس المركز والمكانة الاجتماعية؛ فمن كان ذا نفوذ وعمل معاملة الملوك، ومن كان فقيرا ينظر إليه بعين الاحتقار، كما حدث مع الزهرة بنت ساعد التي توفيت ودفنت في موكب محتشم، فلم تجد سلافة الرومية غير النطق بهذا المثل، لأنه ومهما تمايزت المراكز يبقى التعامل يوم الآخرة على أساس الأعمال والأفعال الحميدة فمن عمل خيرا قوبل بالحسنات ومن عمل شرا لن يجد غير الشر.

من الصعب الإحاطة بكل الأمثال التي تناص معها الكاتب، لذا اقتصرنا على إبراز بعض منها على تنوع مشاربها، وفيما يأتي جدول يرصد باقي الأمثال المتداولة من طرف الناص في محاولة منه الرجوع إلى الأصل عن طريق التشبث بالتراث الذي يعكس حياة بأكملها بما فيها من أبعاد إيديولوجية ابستمولوجية مختلفة.

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 165.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات محمد الدين جلاوي

الصفحة	الرواية	المثل
162.	راس المحنة.	• عد رجالك واسق الماء.
127.	راس المحنة.	• حتى إزيد ونسميه بوزيد.
187.	راس المحنة.	• الطول للشجر والعرض للبقر.
87.	راس المحنة.	• لو نظر البعير لحدبته لانقطعت رقبته.
30.	راس المحنة.	• من تدخل فيما لا يعنيه وقع فيما لا يرضيه.
54.	راس المحنة.	• شر البلية ما يضحك.
64.	راس المحنة.	• ليس كل ما يتمنى المرء يدركه.
55.	راس المحنة.	• وفي العجلة الندامة.
204.	راس المحنة.	• وحدها الجبال لا تلتقي.
139.	راس المحنة.	• لا دخان من دون نار.
38.	راس المحنة.	• يجرث واقفا أو ينكسر.
84.	راس المحنة.	• المال يضحك الموتى.
85.	راس المحنة.	• نجوم السماء أقرب إليك.
81.	راس المحنة.	• الفأس وقعت في الرأس.
83.	راس المحنة.	• ازرع ينبت.
88.	راس المحنة.	• يخلط الحابل بالنابل.
74.	راس المحنة.	• الدنيا فانية والدجاج يموت.
159.	الرماد الذي غسل الماء.	• زواج ليلة تدبيرة عام.
164.	الرماد الذي غسل الماء.	• لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك.
108.	الرماد الذي غسل الماء.	• يصنعون من الحبة قبة.
213.	الرماد الذي غسل الماء.	• الكبد يلد مرتين.
215.	الرماد الذي غسل الماء.	• كما تسيل الشعرة من العجين.
220.	الرماد الذي غسل الماء.	• من زوج ابنته فلينس نومها.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

الصفحة	الرواية	المثل
233.	الرماد الذي غسل الماء.	● فولة وانقسمت قسمين.
53.	الرماد الذي غسل الماء.	● ضربتان في الرأس تردي.
65.	الرماد الذي غسل الماء.	● قد يقتل الذئب كلب الصيد.
139.	الرماد الذي غسل الماء.	● لا دخان من دون نار.
100.	الرماد الذي غسل الماء.	● ليس من رأى كمن سمع.
95.	الرماد الذي غسل الماء.	● رجل في السجن وأخرى في الشارع.
30.	سرادق الحلم والفجيرة.	● اختلط الحابل بالنابل.
17.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● كل ذي عاهة جبار.
29.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● آخر الداء الكي.
38.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● النار تاكل الظالم.
60.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● ومن شابه أباه فما ظلم.
61.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● شاربك يحط عليهما النسر.
93.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● خير القول ثبات العقول.
104.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الشاه المعيبة لا تصلح للأضحية.
119.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الدنيا امرأة والآخرة امرأة.
189.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● البلاء يولد دون ضرع.
190.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الكلب لا يأكل كلبا.
252.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● من ألف الحفا نسي حذاءه.
283.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● وراء كل جميل امرأة جميلة.
386.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● من رغب في حسن الوشم عليه أن يصبر للدم.
366.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● تمخض الجبل فولد فأرا.
356.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الخير فيما قل ودل.
452.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● ما كل ما يتمنى المرء يدركه.
486.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● إذا تسابقت الأفيال فالخاسر الحشيش.
517.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الكلب لا يعض أحاه.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات محمد الدين جلاوي

الصفحة	الرواية	المثل
523.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● كمن يضرب الريح بمراوة.
539.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● تجري الرياح بما لا تشتهي السفن.
64.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● من قال نحالي قال أبي.
216.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الغاية تبرر الوسيلة.
125.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الحي رزقه حي.
439.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● لا ديك لنا فيه ولا دجاجة.
351.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● الغراب أراد أن يمشي مشية الحجلة فنسي مشيته.
517.	حوبة ورحلة البحث عن المهدي.	● يسعى لاصطياد الريح بالغربال.

لا شك في أن الروائي قد تناص بشكل كبير مع التراث الشعبي وخاصة الأمثال، وينسب متفاوتة في رواياته، إلا أن رواية " الفراشات والغيلان " لم تكن وافرة الحظ بتوظيف الأمثال، عكس ما ورد في روايات: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، راس المحنة و الرماد الذي غسل الماء ، على أن رواية "سرايق الحلم والفجيرة " اكتفت بتوظيف محتشم لمثل واحد فحسب.

ب. التنافس مع الأغنية والشعر الشعبي:

ما بين الوسيلة والرواية صراع لا ينتهي وجدل واسع المدى، خاصة بعد أن تخلصت الرواية الجزائرية من سيطرة الأشكال القصصية القديمة، واتخذت لنفسها وسائل شتى للحفاظ على الذاكرة الثقافية الشعبية بصورة أكثر حداثة، بأن تماسمت مع الموروث واتخذته ركيزة إبداعية بتقانات أسلوبية مغايرة ومنفتحة على التفاعلات النصية الإثنولوجية، كالأغنية الشعبية والتي تعبر عن تجربة فردية بأبعاد جماعية، فهي - حسب رأي لطفي الخوري - « الأغنية التي يردددها الشعب، ويستوعبها ويتناقلها، وتصدر عن وجدانه وتعبر عن آماله وليس شرطاً أن يكون الشعب هو مؤلفها، بل تبناها من مؤلفها الأصلي المجهول، فأصبحت ملكاً للشعب كله. »⁽¹⁾

ولعل التصاق الأغنية المباشر بهواجس الشعب وعكسها همومه هو ما دفع بالمبدع المعاصر إلى الإفادة من مؤسساتها الفكرية بهدف التفاعل مع المجتمع والبحث في تجاربه الواقعية، كما هو الحال وأغنية " راس المحنة " التي أدرجها الروائي في عمله الحامل العنوان ذاته بقوله:

هذا وطنك والا جيت براني
يا راس المحنه لله كلمني
حر انت والا مملوك حطاني
والا انت خاين قبضوا عليك خيانه
والا قاتل روح على اهلك جاني
والا انت سارق في ليالي ظلمه
قتلوك الخيان اللي جاو معاك
هذا برك والا جيت براني
يا راس المحنه لله جاوبني⁽²⁾

الأغنية تجسد قصيدة " راس ابن آدم " لصاحبها لخضر بن خلوف، والتي غناها البار عمر باسم راس المحنه الذي شاع بين الناس لكثرة وروده في الأغنية، ما أعطاها سمة الشعبية، لتكون بذلك « بطاقة الهوية بالنسبة

(1): لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979، ص 17.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 198، 199.

للشخصية الوطنية أو القومية في أية أمة من الأمم، إنها المرأة التي تنعكس فيها نفسية شعب من الشعوب»⁽¹⁾

هذا لأن التحام الأغنية الشعبية بمحور الشعب يجعلها على علاقة وطيدة بالتشكيلات الطبيعية لهذا المجتمع أو ذاك بالبحث في عاداته وتقاليده وأهم مشاكله ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة. كما وظف الكاتب أغنية للشباب خالد في قوله:

أنا المهبول
وانا شراب لالكول
سري سري، والليلة نعمر راسي
أنا المربول
واللي بلاني وشكون
عمر عمر
والليلة نخرج قلبي⁽²⁾

بغض النظر عن المواضيع التي تتناولها الأغنية الشعبية تبقى « واحدة من أعظم ألغاز التجربة الإنسانية.»⁽³⁾ فأغنية الراي تمثل رسالة شعبية لكل الشباب، والدليل على ذلك شيوعها وتداولها في الأوساط الجماهيرية وما نالت من استحسان لدى الشعب، على الرغم من حساسية الموضوع الذي تطرقت له، خاصة على الصعيد الانتقائي للكلمات.

هذا ونجد في الرواية عينها تناسا آخر مع أغنية رابع درياسة الشعبية في قوله:

يا ساعه يهديك دوري واجري بالرقاص
عيني تنظر في ارقامك والخاطر مختار
ولات الدقيقات ساعه والساعه بانهار⁽⁴⁾

منير، ينتظر في الرواق بقسم الشرطة، وكم أن الانتظار صعب خاصة إذا تعلق بمصير الإنسان، فيحس أن الوقت قد توقف والساعة لا تتحرك، وهو ما جعله يستحضر الأغنية بعواطف مختارة. كما يقول الناص:

(1): مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص 9.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 79.

(3): مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، ص 17.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 151.

يا الريح وين مسافر اتروح
تعي وتولي
وشحال ندمو لعباد الغافلين
قبلك أو قبلي
وشحال شفت البلدان العامرين
والبر الخالي
اشحال ضيعت اوقات واشحال اتزيد
ما زال اتخلي

يا الريح لبلاد الناس تروح تعي ما تجري⁽¹⁾

إذ وظفت هذه الأغنية الشعبية بغرض الكشف عن تجربة شخصية متميزة عن غيرها، وإن وحدت المواقف وهذا بسبب إضفاء صفة الواقعية عليها، وجعلها في قالب مشحون بالحكمة، وهي « أغنية جزائرية ذات شهرة عالمية، كتب كلماتها وغناها المطرب الشعبي الجزائري دحمان الحراشي ». ⁽²⁾ الذي يحكي فيها عما يعانيه المهاجر من إقصاء وتهميش وذوبان للذات في بلاد المهجر، وفيها يبين ما للوطن من أثر إيجابي في صقل شخصية الفرد وجعله يعيش بكرامة وعزة نفس...

الأغنية الشعبية مرآة عاكسة لأحوال المجتمع، وتلخيص لمظاهره، فهي تختصر الحياة في كلمات بأنساق مختلفة ومذاقات متعددة تتناسب والسياق الذي قيلت فيه، بمشاعر فياضة نابعة من الوجدان « فالوجدان عنصر رئيسي يعبر من خلاله الشاعر الشعبي عن آمال وآلام وتجارب الأمة وليس عن حكمتها أو خلاصة تجربتها فحسب. » ⁽³⁾ كما هو جلي في التناسخ الذي كان مع أغنية الشاب حسني في قوله:

ما تبكـــــــــيش
قولي ذا مـــــــــكنوبي
الظن اصعب وانت شكيبي
اسمعت للهدره وتقلقتي
نخـــــــــدع عمري
ذا الشـــــــــي محال

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 211.

(2): wikipedia.org/wiki/ يوم: 2014/07/11 على الساعة: 14:36.

(3): حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 43.

جيتي تبكي وطلبتي
كلام الناس غير لحوال⁽¹⁾

أغنية الراي شعبية في طرحها مشاكل الشباب وما ينجر عنها؛ إذ لها تأثير قوي على النفوس في سردها آلام الناس وهمومهم، حتى ما خفي داخل القلب من عواطف ومشاعر حائرة، وفق قانونها الخاص الخارج عما أُلِف داخل الأغاني الشعبية، فهي هجينة تجمع بين مضامين الأغنية العامة ولحن متمرد تنفرد به. وهكذا فللأغنية الشعبية أهمية كبيرة في وصل طرفي العلاقة بين ماضي الشعب وحاضره وربط الأخير بتطلعات مستقبلية تعزز من قيمه الروحية والأخلاقية، لتناسب ومجريات الواقع المعيش، وهذا ما اعتمده الروائي في رواية " راس المحنة " بجعله الأغنية الشعبية بمثابة فعل استراتيجي يلخص رؤية إيديولوجية واجتماعية على السواء.

هذا ويشكل توظيف الشعر الشعبي ظاهرة دلالية بالغة الأهمية لما يزرع به من زخم كمي ونوعي ينتقل بالمبدع من دائرة المستغل للتراث إلى دائرة إنتاجه وإعادة بعثه، فتصبح الرواية كلا متلاحما يصل بين المتن الأول والثاني فأضحى السؤال رهين الحادثة في بعد تراثي يحيي الموروث الشعبي على اختلاف أنواعه خاصة وأن « الشعر الشعبي كنوع فني من أنواع الأدب الشعبي لا تكاد تغفله جماعة من الجماعات البشرية في أرجاء العالم جميعا سواء في فترات تاريخية أو ما قبل التاريخ، فالتغني بالمناسبات الاجتماعية المختلفة مظهر قديم نراه في أواسط قبائل إفريقيا الوسطى حتى اليوم، وليس لدى الشعوب المتحضرة فحسب وقد عرفت الشعوب كذلك تدوين هذا النوع من الفن الشعبي، دونت التروبادور والرومانشيروس والقصائد الشعبية الألمانية وغيرها. »⁽²⁾

وبموجب ذلك التلاحم القائم بين النصوص، ينقلب النص التراثي إلى مدونة لا تحيل إلى ذاتها بقدر ما تحيل إلى الآخر، فتختصر المسافة والحدود بين الحاضر والغائب، وبين المتخيل والواقع... وهو ما يضفي طابع الأصالة على النص الإبداعي الجديد، على اعتباره خلاصة لتجارب إنسانية سابقة. ومن أمثلة الشعر الشعبي، ما ورد في روايتي "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و " راس المحنة " حيث يقول:

هذا وطنك والا جيت براني
يا راس المحنة لله كلمني
حر انت والا مملوك حطاني

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 169.

(2): حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 44.

والا انت خاين قبضوا عليك خيانه⁽¹⁾

هي قصيدة للشاعر الشعبي لخضر بن خلوف كما جاء في أحد أبياتها المعروفة والتي تقول:

اغفر يا ربي للراس واغفر لآنا وارحم بن مرزوق مع السامعيــــن
في ذي القصة الواقعة عندينا واغفر للخضر بن خلوف هو منظمي⁽²⁾

وهذه القصيدة بعنوان " راس بن آدم " وهي متداولة وشائعة في الذاكرة الشعبية، أما عن موضوعها كما يحكيه العامة فيختزل ما للمرأة من جرأة حين تنتابها الشكوك، إذ إن الشاعر وفي رحلة صيد قام بها وجد جمجمة ملقاة في العراء، فأحضرها وخبأها في صندوق ولم يخبر زوجته بأمرها، إلا أنها وجدتها وأخذتها لامرأة عجوز بغية استشارته، فما كان منها إلا أن أمرتها بإحراقها لأنها جمجمة امرأة تزوجها لخضر واسمها حسينة وقد خبأها ليتذكرها دائما، ففعلت الزوجة ما أمرت به وقامت بوضعها في النار لكن زوجها وصل في اللحظة عينها وبدأ الجدال بينهما حول الجمجمة، وحتى تظهر براءة الشاعر قام بالتوسل للجمجمة حتى تتكلم وتقول الحقيقة، وفعلا تكلمت الجمجمة الراجعة لأحد الأولياء الصالحين وسرد قصته على مسمع من الزوجة ومراى منها، فصدقته واعتذرت عما بدر منها.

وقد تناص المبدع مع هذه القصيدة لإذابة الفواصل بين النص الحاضر والغائب بإعادة إحياء التراث ورسم مسار آخر له وفق أنساق جديدة تبرز هموم الشعوب وآلامها.

وإذا ما تتبعنا طريقة سبك هذه الأبيات لوجدناها تختزل الفواعل في تحريكها شفرات التأويل، حيث نستطيع القول أن الشاعر (ذ ح) في علاقة انفصال عن موضوع قيمته الأول (الزوجة) وموضوع قيمته الثاني (الجمجمة).

(ذ ح ؟ م 1) + (ذ ح ؟ م 2)

ما يقودنا مباشرة بعد البحث في سنن التأويل إلى إيجاد قنوات تفصل بين موضوع القيمة الثاني لدى الشاعر والاتصال بها من جديد.

(ذ ح ؟ م 2) ← (ذ ح ؟ م 2)

وبربط النص الشعري بترائه الشعبي نجد أن الشاعر وكتجسيد للوضعية الختامية على اتصال مع موضوع القيمة الأول والثاني.

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 198.

(2): أبيات تحفظها الذاكرة الشعبية.

(ذ ح ؟ م 1) + (ذ ح ؟ م 2)

وبالتالي بإمكاننا القول إن هذا المقطع الشعري وفي محاولة منا تفكيكه، يسرد قيما إنسانية وروحية عديدة حركها شك الزوجة، أما الذات الفاعلة فقد كان هدفها الأول والأخير الاتصال بموضوعي القيمة الأول والثاني وما استحضاره لهذه الأبيات إلا لتبيان مدى التطابق بين الحالات النفسية الممزقة التي كانت واضحة على الذات (صالح الرصاصة) والذي ذكرته مشاعره الحزينة بشعر لخضر بن خلوف « عدت إلى نفسي وأنا ألج البيت ... أغلقت الباب ... ارتيمت على البلاط العتيق وانخرطت في البكاء... »⁽¹⁾

حيث شكل هذا التناص مع الشعر الشعبي فضاء احتوائيا ينقل المتلقي من الزمن الماضي إلى الحاضر فالعودة للماضي بأبعاد استشرافية، بغية خلق امتداد للواقع المعيش داخل الزمن الحاضر. يقول الناص:

خدها ورد الصباح

واقرنفل وضاح

الدم عليه ساح

وقت الضحويا⁽²⁾

إذ تناص المبدع مع قصيدة حيزية لمحمد بن قيطون، والتي أسقطها على حماسة وما فيها من صفات مشابهة لحيزية في رقتها وأنوثنها، فاستعار الشاعر من الطبيعة جمالها ومنحه لحيزية في قالب شعري عربي قاسم، حيث تحكي القصيدة قصة حب عنيفة جمعت بين حيزية وابن عمها سعيد، إلا أن القدر فرق بينهما فكان الموت بالمرصاد بأن اختارت حيزية الموت عوض العيش دون سعيد الذي انطوى على ذاته وقال فيها شعرا يحمل كل مشاعر الحب والحزن.

ولعل تناص المبدع مع هذه القصيدة كان لإبراز ما للشعر الشعبي من قدرة على تحريك الحدث وإعطائه شكلا هندسيا دائريا لا ينتهي، أين يعيد المتلقي القراءة مجددا وفق مسار تأويلي مختلف عما سبق ما يعطي النص الجديد بعدا أدبيا وتاريخيا في الآن ذاته. كما بقول في رواية "راس المحنة":

لا يعجبك نوار الدفلى في الواد داير ظلايل ولا يغرك زين الطفلة حتى اتشوف لفعايل⁽³⁾

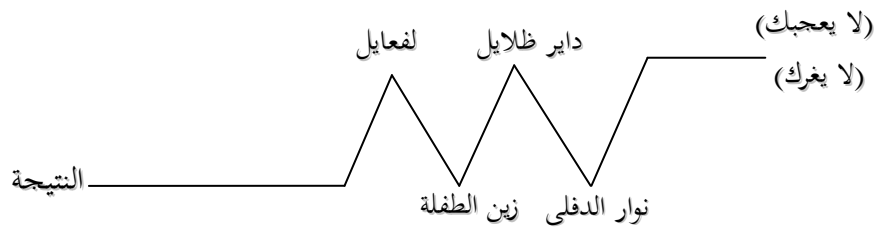
(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 199.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 20.

(3): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 95.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

إذ من الجلي أن الرواية اليوم وفي ضوء النقد الجديد، لم تعد قيد التكوين البسيط، إنما نجدها نسيجاً محكم العناصر، والذي تتحكم فيه ما بذاكرة المبدع من مخزون ثقافي ووجداني، فأضحت صناعة « تتم عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً. »⁽¹⁾ ولأن الرواية ليست عالماً مغلقاً، نهل الروائي من تراث شعرائنا أمثال عبد الرحمان المجذوب.



أشعار الشيخ المجذوب عبارة عن حكم خلقتها ظروف الحياة القاسية، إذ نلني من خلال الشكل أعلاه أن خط المنحنى ثابت في بدايته (لا يعجبك) وبمجرد أن يوقف المتلقي سيرورة التأويل ترتفع درجة الفضول لديه ماذا ينتظره بعد عبارة "لا يعجبك" ؟ لكن الشق الثاني (نوار الدفلى) يتموضع أسفل المنحنى، على الرغم من ارتفاع غرضه (داير ظلايل)، لينطبق الأمر ذاته على (زين الطفلة) الذي يكتمل بأخلاقها فحسب؛ فنوار الدفلى كزين الطفلة التي لا أخلاق تزيد من جمالها، لتكون النتيجة الحتمية لهذا المنحنى إبطال عملية الانجذاب نحو فراغ امتدادي تجسده القيمة المعطاة من قبل هذا الشعر الشعبي في التمسك بالفتاة حسنة الفضائل. وفي تناص منه مع شعر ابن قيطون يقول:

عزوني يا املاح، في رايس لبنات، سكنت تحت اللحود
ناري مقديا
حسراه على اقبيل، كنا في تاويل، نوار العطيل
شاو النقضيا
ما شفنا من دلال، ؟ ضي الخيال، راحت جدي الغزال
بالجهد اعليا
خدها ورد الصباح، واقرنفل وضاح، الدم عليه ساح
وقت الضحويا
والفم امثيل عاج، والمضحك لعاج، ريقك سي النعاج

(1): جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 79.

عسل الشهايا
شوف الرقة اخيار، من طلعت جمار، جعبة بلار
والعواقد ذهبيا
صدرك مثل الرخام، فيه اثنين اتوام، من تفاح السقام
مسوه إديا
في ذا ليله أوفات، عادت ف المات، كحل الرمقات
ودعت دار الدنيا
لضيت اختي للصدري، ماتت في حجري، دمعة في بصري
على اخدودي جرايا
يا حفار القبور، سايس ريم البور، ماطيحش الصخور
على حيزيا⁽¹⁾

للمرأة حضور قوي في مدونتنا العربية، القديمة منها والحديثة، شعرها ونثرها فهي بمثابة بطاقة هوية، وموضوع خالد وسط أحرف عديد الشعراء والكتاب. لدرجة ارتباط أسماء معينة بشعراء تغنوا بهم وفتنوا بجمالهن كجميل بثينة، قيس بن الملوح وليلى، ابن زيدون وولادة، عنترة وعبلة... والسعيد وحيزية، وكلها كانت تجارب حب مأساوية، ختمت قصصها قبل أن تنتهي. لكن ما الذي يجعل من المرأة محور الكتابة الأدبية؟ أهو جمالها الحسي أم المعنوي؟ أذلك علاقة بطريقة سير القصة الحزينة؟

عموما تؤثر التراجيديا في المتلقي أكثر من الكوميديا ولعل الأسى الذي طبعت به قصص حب الشعراء وتحليدهم لعاشقاتهم في الشعر هو ما جعل قصائدهم خالدة، لتغدو بذلك المرأة بمثابة مثير. أما القصيدة فتكون استجابة لهذا المثير والتي تخضع لتراكمات شعرية تحركها المرأة الحاضرة في هيكليها، وعلى الرغم من ثبات هذا المثير وسكونه إلا أنه دائم التجدد، بتنوع طرائق تقديمه.

وهاهو المبدع في تناس مع قصيدة "حيزية"، والتي جاءت على ثلاثة مقاطع، نستطيع إجمالها في الآتي:

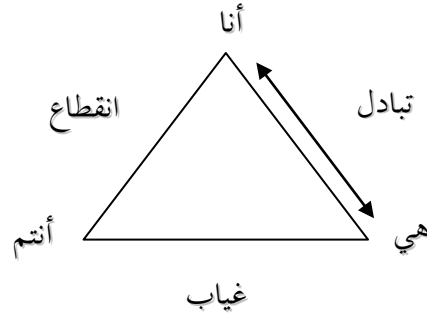
- (3) البكاء على الأطلال
(2) محاسن حيزية والتغني بجمالها الحسي
(1) مقدمة طلبية

ففي تغنيه بجمال حمامة، يستحضر العربي المستأش حيزية وما فيها من أنوثة.

(1): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 206، 207.

الفصل الثاني عبرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

وفي القصيدة التي استلهم منها الكاتب فحواها يخاطب الشاعر أناسا لا يشبهونه، فهو الوحيد من لاس حيوط الحزن والأسى، لتكون العلاقة بين أنا والأنتم علاقة تواصل بين اثنين فحسب (أنا وهي) = السعيد وحيزية.



وقد تناص الروائي مع قصيدة حيزية لتبيان ما لحامة من مفاتن جسدية خاصة وأن الجسم معادل « للعملية الدينامية المستمرة التي تراعي الجنس المتبادل بين الخبرة والأسطورة في عالم الخطاب. »⁽¹⁾ فللجسم إذن داخل المجتمع رموز وشفرات قرائية، وكلها بمثابة علامات تحيل إلى نظرة تتناسب والبحث عن الذات؛ إذ إنه لغة غامضة ومكثفة، وما زادها إبهاما انطلاقتها من معايير الصمت لتعود إليها آخرا، وهو ما نجده لدى حمادة حبيبة " العربي الموستاش" والتي « امتدت قامتها ونهد صدرها، وزادت كحولة عينيها، إنها أشبه بمهرة عربية، حين وضعت الصينية تدلت ضفيرة شعرها الأسود تسبقها إلى الأرض، وكاد العربي يمد إليها يده. لكنها أسرعت ودفعت بها خلف ظهرها وتأرجحت عيناه بين صدرها وعينيها. »⁽²⁾ يعد الشعر الشعبي خير وسيلة لمعرفة تفاصيل الواقع والأخذ من مشاريعه النفسية والاجتماعية التي برزت ملاحظها داخل شرائح الثقافة المحلية لتعكس نظرة الإنسان نحو الحياة من زاوية نظره هو، وفي هذا المقام يقول الناص:

ما ازين النساء بضحكات، لو كان فيها يدوموا
الحوت يعوم ف الماء، وهما بلا ما يعوموا
سوق النساء سوق مطيار، يا داخلو رد بالك
يوربولك؟- الريح قنطار، ويديولك راس مالك.⁽³⁾

(1): Marc Kober et Khalid Zekri, Récits Du Corps Au Maroc et Au Japan, edition l'harmattan, paris, 2011, p7(introduction).

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 28.

(3): م.ن، ص 243.

الفصل الثاني.....شعرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

مجددا تناص الكاتب مع المجدوب، وهاهي المرأة تحتل الصدارة، لكن هذه المرة بشكل مغاير يكشف عن الجانب السيئ فيها، جانب الخبث والدهاء والمكر، والحقيقة أن « كل تعابير المجدوب - باستثناء بعض التمثيلات التي يمكن عدّها نكات تعليمية أين يهرب منا المعنى الإستعاري لها - ليست أقل ولا أكثر من حكمة بشرية. »⁽¹⁾

أما عن معنى الشعر الشعبي الذي تناص معه الكاتب فمعناه أن سوق النساء سوق سريع الانفضاض، لأن المرأة قد تغريك بالريح الكثير، لكن الحقيقة عكس ذلك؛ فالنتيجة الحتمية ستكون أخذ رأس المال. والمرأة رقيقة ولطيفة، إلا أن الوضع قد يتغير فلا بد من أخذ الحيلة والحذر وهو ما يجعل المتلقي يستحضر « مثلين فرنسيين للتعبير عن هذه الفكرة أما الأول فهو: " للمرأة فئران في الفم وجردان في الرأس " والثاني: " ما لا يمكن للشيطان فعله، تقوم المرأة به. " »⁽²⁾

يعتمد الشعر الشعبي لإيصال لغته على دلالات سوسيو ثقافية تنتقل من بطن الشاعر إلى بطن المتلقي في عكسها لتطلعات لم يعيشها من قبل ومعتقدات ووجهات نظر خاصة بالحياة وما فيها. وهو ما نجده لدى المجدوب في قوله بموضع آخر من رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

اللي يركب يركب اشهب طرز الذهب في الجامو
اللي يدور يقول كلمة الحق يدير هراوة في حزامو⁽³⁾

وفي تناصه مع هذا الشعر الشعبي، سعى الناص إلى تحرير البنية التراثية للمجتمعات من نمطيتها وتبنيها خاصة التفكير والهدم وإعادة البناء فيما يعرف بالكتابة الإبداعية الجديدة، والتي تستثمر مقتضيات التراث بصورة أكثر حداثة... هذا بالإضافة إلى قوله:

قيز لبار ولا قمح المنة عز فالنار ولا ذل في الجنة. ⁽⁴⁾
فلا بد للإنسان أن يعيش بكرامة وعزة نفس. وإن لم يكن عنده من شيء يسد جوعه، حتى أن ثمرات نبات القيز التي يستخرجها من أرض البور أفضل من طعام الذل والهوان.

(1): Comte Henry De Castries, Les Gnomes De Sidi Abd ER-Rahman EL Medjedoub, Ernest Leroux Editeur, Paris, 1896, p 20 (introduction).

(2): ibid, p 02.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 488.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 163.

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

وقد أدرج الروائي عديد القصائد العامة التي يصعب الإحاطة بها وإن كانت من إبداعه هو، ويمكن إجمالها في الآتي:

الصفحة	الرواية	الشعر الشعبي
41	راس المحنة	يا مغبون لخير عليك راح ولهم عليك اتلايم وطاح والناس كلهم فاقوا بعدهما اكلاو الغلة وذاقوا
49	راس المحنة	منيشي محبوب حب الجده ومنيشي مكروه ولد بليس منيشي ركاب خيل العيره ومنيشي مزبوط ما فديش إذا قلت انت: لا لا حتى أنا ما نبغيش
54	راس المحنة	خليونا ننطق في لعمر مره خليونا ننطق في لعمر مره بالله عليكم حياتنا صارت مره واعمارنا راحت خسارة وتكسرت كي لجره خليونا ننطق في لعمر مره خليونا ننطق في لعمر مره
111	راس المحنة	يقتله فارس يلبس لامه في وجهه شامه والله لولا الملامه لقلت ذياب فوق نعامه
445 / 444 517	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	يا شعبي الغالي ثور حرام تبقى مقهور عداك مصوا دمك وانت راقد مخمور...
482	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	وريده شمسي لحينه طلتها اتنحي لغيبه عينيها قمرا ضوايه في قلبي جمرة كوايه...

ت. التناص مع الحكاية الشعبية والنكتة:

تمثل الحكاية الشعبية نتاجا سرديا تراثيا يحتفظ في جوانب عديدة منه بعادات وتقاليد المجتمعات، وحتى معتقداتها الدينية، فهي كما ترى نبيلة إبراهيم: « قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها، إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية. »⁽¹⁾

فالحكاية الشعبية تجسيد مرئي للامرئي، باتباعها منظومات الحياة الواقعية في استمرارها بين زمان ومكان محددين. وهذا أمر طبيعي بالرجوع إلى قانون تأسيس كتابة على كتابات أخرى سابقة عليها في الزمان والمكان ولكن بتوظيف مخزون الذاكرة الشعبية من مرويّات شفوية ماضية ومتداولة لدى الناس، يصبح الزمن في نقطة الصفر، أين يكون المضمون واحدا والأهداف متغيرة، كل بمستوى مغاير، ليبقى السؤال رهين الإبداع والحداثة بتخصيب الذاكرة الشعبية وإعطائها أبعادا تأويلية جديدة، وفي هذا المقام يرى إليوت أن « خير ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم (...) والحاسة التاريخية لا تحتم عليه أيضا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أوروبا من أيام هوميرو كيانا معاصرا. »⁽²⁾ فخلود الأدب دليل فنيته، واستحضار نصوص تراثية داخل متون الحديثة منها يجعلها كُلا متجانسا، ومبنى حكايتي خاضع لتطورات كتابية عديدة تخرجه من طابع السكون إلى طابع دينامي مختلف حيث يقوم النص الأدبي على ما للذاكرة من استرجاعات شعبية تتساقق والوعي التاريخي الذي يعطيه سمة الاستمرار منذ زمن هوميروس إلى الآن « فالحاسة التاريخية التي هي حاسة اللا زماني بقدر ما هي حاسة الزماني، والتي تجعل من الكاتب كاتباً تقليدياً، وهي في الوقت ذاته التي تجعله يعي مكانه داخل نطاق الزمن، يعي عصره وعيا مرهفا. »⁽³⁾

وتلخص الحكايات الشعبية - عامة - فلسفة بسيطة الجوانب بعيدة عن اللبس والغموض، إذ تقتصر في مجملها على تبيان الطريقة الواجب اتباعها لفهم الحياة وفق مرتكزات شفوية تساعد على التعبير عن الوجدان الجماعي.

(1): نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 92.

(2): ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة، دط، دت، ص 06، 07.

(3): ضيف الله بن هلال العتيبي، بحث المنهج النقدي في كتاب: " مقالات في النقد الأدبي لإليوت"، دورية العلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة بني سويف، العدد 17، جده، 1429 / 1430، ص 07.

الفصل الثاني.....شعرية المكان والزمان والتنافس في روايات عز الدين جلاوي

ومن هذا المنطلق يجد إينار أولافور سفينسون (Einar Olafur Sveinsson) أننا دائما « نتعامل مع القصص الشعبية فقد نشأت من نظام الحياة اليومية والأفكار المتعلقة بالإنسان (...) وبين القديم والحديث تختلط كل أنواع القصص وتسير جنباً إلى جنب، وتتأثر ببعضها البعض بفضل الأجناس الأدبية والثقافية. »⁽¹⁾

وقد اعتمد المبدع الحكاية الشعبية في أعماله الروائية بنسبة ضئيلة مقارنة مع الأمثال الشعبية والأغاني والشعر الشعبي، فيقول في رواية راس المحنة: « أخبرني نانا مرة أن اللقلق إنسان مثلنا تماما، ولكنه توضع باللبن فمسحه الله طائرا، وضحكت وهي تحذرني من أن أغسل باللبن. »⁽²⁾

سعت رواية " راس المحنة " من خلال تفاعلها النصي بهذا المقطع التراثي لحكاية اللقلق الشعبية إلى تفعيل البنى الفنية للنص بتحريكها مسارات جمالية جديدة لا تقف عند التلاحق لتحقيق الدلالة فحسب، إنما تعدت ذلك إلى درجة قد يصبح فيها الإخلال بثبات المنطق وعدم الانسجام معه فاعلية إبداعية يرومها كل مبدع، فكانت الحكاية على لسان الجددة (نانا) وهي طبيعة الحياة؛ إذ تكون المرأة (الأم / الجددة) أول راو يلتقي معه الطفل للتواصل مع العالم الخارجي، وبالتالي فإن أولى شروط التعلق الاستيعابي للنصوص قائم على مبدأ الحوارية (Dialogism) وهذا أمر بديهي، لأن علاقة الاتصال تستوجب باثا ومتلقيا لكن أنستطيع القول أن درجة التأثير التي يحدثها تلقي النص بمثابة نظام ؟ في الواقع لابد من إعطاء المتن الجديد دورا مركزيا، في قدرته على التماس مع النصوص القديمة والانصهار داخلها للخروج برؤية مغايرة تجمع بين الاثنين « إذ لا يترك النص المولد حديثا النص الأصلي دون مساس ويمكن لكلا النصين أن يدخلوا في نزاع مع بعضهما. »⁽³⁾

وهذه الحكاية الشعبية التي تحكي تحول الإنسان إلى لقلق متوارثة جيلا بعد جيل، وقد تناص المبدع معها لتعزية ملامح التصنع والاختباء وراء المظاهر، بل والعودة إلى الماضي الطفولي الذي دغدغ مشاعر (منير) في مسحة عجائبية انطلقت من تيمة المسخ لتعود إلى الواقع بإدراجها في سياق الحاضر من خلال رؤية منير لهذا الواقع فيقول: « وكنت أحدث نفسي أن اللقلق كان إنسانا طيبا وفيما مخلصا، ولذا مسحه الله طائرا

(1): Einar Olafur Sveinsson, The Folk- Stories of Iceland, translated by: Benedikt Benediktz, printed by: Short Run Press Limited, Exeter, London, 2003, p 13.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 178.

(3): بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص

جميلاً بقي محافظاً على ممارسة طقوس الوفاء... ولا يختار سكناً له إلا الأماكن العالية الطاهرة كقمم الأشجار ومنارات المساجد والكنائس... لو مسخنا الله الآن لمسحنا فئراناً وخفافيش. ⁽¹⁾ فعلى الرغم من أن الإنسان مسخ إلى طائر، إلا أنه بالنسبة لمنير رمز الحرية والانعقاد من أسر الظلم والنفوس الشريرة، ولأن الجور أصبح معياراً يتماشى معه أغلب شخوص الرواية، فإن منير يجد في الخفافيش والفئران معادلات موضوعية لهم.

وقد تحدث أوفيد عن التحول البشري في كتابه " مسخ الكائنات " بقوله: « ها أنذا آخذ في الحديث عن تحول الكائنات على صورة ثم إذا هي صور أخرى. » ⁽²⁾

وإذا ما عدنا إلى الميثولوجيا اليونانية فسنجد توظيفاً لهذه التقنية لدى الإله زيوس الذي أخبر جميع الآلهة بتحول أول بشري إلى ذئب وهو ليكاوون عقاباً له على ما اقترف من أفعال شريرة وظالمة، وفي هذا يقول أوفيد على لسان جوييتير: « ... وأعدت المائدة وصفت الصحف وجلس يلتهم ما فيها في نهم وشره فنقمت عليه فعله وأرسلت على بيته شواظاً من نار أحرق البيت بما فيه من تماثيل لأسرته نصبها آلهة زورا وبهتانا. غير أن ليكاوون استطاع أن ينجو ففر هارباً إلى الريف وهو نائر غاضب، وهناك وجد نفسه أخرس لا يستطيع تحريك لسانه بكلمة، وألقى ما عليه من ثياب قد استحالت شعراً شائكاً. وإذا ذراعاه قد استحالتا ساقين، وإذا هو قد مسخ ذئباً من أشرس ما تكون الذئاب. » ⁽³⁾

وقد أحدث توظيف المسخ على شاكلة الحكاية الشعبية في الرواية خرقاً لنظام الثوابت السردية لدى المتلقي، بأن حرك التراكمات العرفية لديه وأعاد صياغتها في قالب وجداني يمثل طفولة ضائعة بين صفحات الماضي البريء. وبالتالي تكون الترسمة كالتالي:

(ذ ح ؟ م) ← (ذ ح ؟ م)

ذلك أن الإنسان في حالته البدئية كان يتوضأ فؤصل بموضوع قيمته وهو العبادة ثم انفصل عنه حين مسخ طائراً.

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 178.

(2): أوفيد، مسخ الكائنات " ميتامورفوزس"، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1992، ص 31.

(3): م.ن، ص 36.

كما نجد أدراج حكاية شعبية أخرى متداولة بين أجدادنا عن دهاء المرأة ومكرها فيقول في روايته الرماد الذي غسل الماء: « أنت تعرف أن المرأة سجن جنيا في قينة... إما أن وإما أن أسجنك في زجاجة مسك أيها الجنى الصغير. »⁽¹⁾ وهي الحكاية عينها التي تناص معها في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر في قوله: « الشائع أن المرأة سجن إبليس في زجاجة، أما سلافة فتسجن كل شياطين الإنس والجن. »⁽²⁾

وعند استنطاق الذاكرة الشعبية، نجد أن الحكاية في مجملها تدور حول امرأة وزوجها الذي أفنى عمره بالبحث عن الجنى وإمساكه، وهو ما حدث فعلا؛ إذ سجنه داخل زجاجة ونبه زوجته بعدم فتحها مهما كان الأمر، إلا أن فضول المرأة سابق لأفعالها، فتساءلت عن شكل الجنى الذي أهدر زوجها أعواما من حياته بغية النيل منه، وهو ما جعلها تفتح القينة، فخرج منها جنى عملاق، ففرح كثيرا بحريته من جديد، إلا أن المرأة أدركت خطأها وعلى الفور تنبهت ووجدت الحل، فقالت له: كيف لجنى ضخم بحجمك أن دخل زجاجة صغيرة؟ فأجابها بأنه يستطيع التحول إلى أي شيء وفق أي حجم فقالت له: أنا لا أصدقك قبل أن تريني ذلك، فما كان منه إلا أن دخل إلى الزجاجة، فقامت الزوجة بإغلاقها وأعادت سجنه مجددا.⁽³⁾ وبالتالي ما لم يستطع زوجها فعله إلا بعد مرور وقت طويل تمكنت هي من فعله خلال برهة من الزمن، وكل هذا بفضل دهائها وقدرتها الكبيرة على التلاعب ونسج الأحداث لصالحها. وهو ما أراد الناص تبياناه بإسقاط هذه الحكاية على المتن الأصل. فالمرأة على درجة كبيرة من الدهاء والخبث فتجعل الرجل في مصيدة، ليكون الطريدة وهي الصياد. وهكذا يلتقي الخاص بالعام في الحكاية الشعبية من خلال البحث عن الذات ومعالجة أضرار الواقع المرير، وهو ما تطرق إليه الناص من خلال رواياته.

هذا وقد تعرض للنكتة الشعبية في رواية " راس المحنة " إذ يقول: « يحكى أن ذبابة سافرت مختفية من بلدنا في جيب مهاجر إلى بلاد الإفرنج... ولما وصلت تحررت... وراحت تطوف بالشوارع إلى أن أعجبها بيت ليس فيه إلا عجوز فاخترته مسكنا لها... ولم تشأ أن تستريح في تلك اللحظة بل راحت تفقد كل شيء باندهاش... تحط على المربيات والمرطبات والحلويات في حبور ومرح... وأحست هذه العجوز بمخلوق مزعج قد دخل الدار وما كادت ترى الذبابة وقد نسيت اسمها لأنهم تخلصوا من الذباب منذ قرن حتى حملت مبيد الحشرات وراحت ترشها وترشها وترشها حتى أكملت القارورة... لم

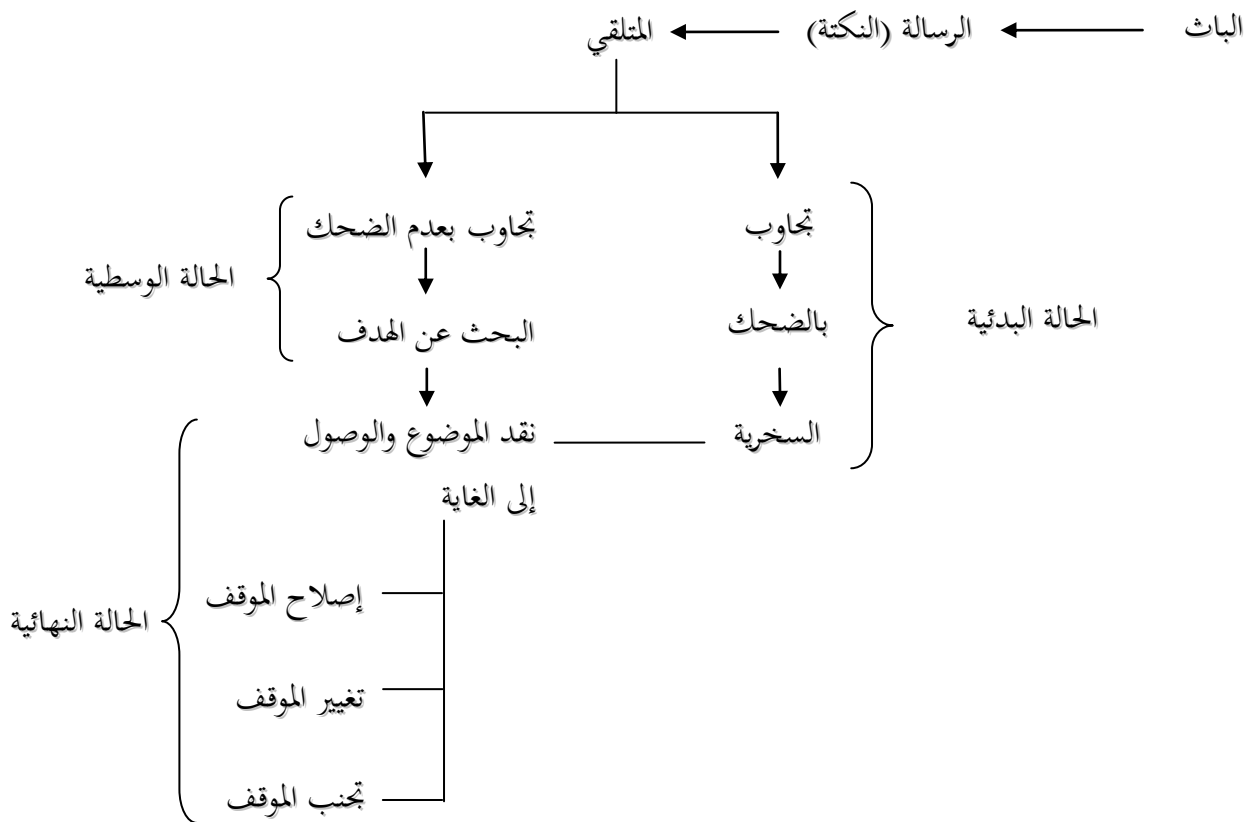
(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 180.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 174.

(3): حكاية شعبية.

تسقط الذبابة بل كانت ترفع إبطها قائلة: إيه ما أحلاه من عطر زكي ! كانت تعتقد أنه عطر. وما كان من العجوز إلا أن اتصلت بالشرطة والمطافئ وحين وصلوا لم يجدوا إلا الذبابة تحوم في الفضاء... أما العجوز فرحمة الله عليها.»⁽¹⁾

فالنكتة كغيرها من الفنون الشعبية تنشأ نتيجة تجارب إنسانية فردية كانت أم جماعية، وتهدف - عموماً - إلى قول ما لم يقل أو ما لم يستطع الإنسان قوله مباشرة، ففي البحث عن الغرض من النكتة لابد من الإجابة على السؤال الآتي: لم نضحك؟ فعادة ما ترتبط النكات بالضحك كرد فعل أو بالابتسامة على الأقل لأن نية من يحكي نكتة تتمحور حول إمتاع الناس ورفع حجب الحزن عنهم، فهي «مسألة لطيفة أخرجت بدقة نظر وإمعان فكر من نكت رمحه بأرض إذا أثر فيها، وسميت المسألة الدقيقة نكتة لتأثير الخواطر في استنباطها.»⁽²⁾ وإذا ما ربطها المتلقي بهذا التصور، يصبح موضوعها نفسياً بالدرجة الأولى في بحث كل شخص عن ذاته وما ينقصها، إلا أن الهدف الحقيقي من قولها ينبنى على نقد موضوع ما أو سلوك معين أو تحليل موقف قد صادف الإنسان في حياته اليومية.



(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 74، 75.

(2): علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت، ص 207.

فتفعيل آليات السرد لا بد وأن يشتغل بناء على معطيات نصية مرتبطة بخصائص حكائية تستند في مجملها على حدي العملية التواصلية: "الباث والمتلقي"، وعلى الصعيد التقويمي يسعى المرسل إلى إيصال رسالة ما عن طريق النكتة إلى المتلقي الذي يستقبلها فيتجاوب معها أول الأمر بالضحك عن الموضوع فالسخرية، ليتنبه أخيراً إلى الهدف من وراء إدراجها، وبالتالي يتجاوب معها بالبحث في الأسباب، ليكون بعد ذلك حكماً نهائياً يفضي إلى إيجاد حل للموقف المذكور في النكتة إما بإصلاحه أو بتغييره نهائياً. وللنكتة الشعبية مضامين سياسية واجتماعية كما هو الحال ونكتة الذبابة التي تطرق إليها الناص فالمقصود منها أنه حتى الذباب العربي الجزائري على شدة وقوة لم يستطع الإفرج التغلب عليه، ولعل هذا ما شكل رد فعل عبد الرحيم تجاه العمل؛ إذ كان رافضاً للعمل داخل الحمام، لكنه تغلب على نفسه وعلى ما اعتراه من مشاعر متضاربة، بين الموافقة والرفض، فبمجرد انتهاء النكتة اتخذ موقفاً جريئاً بقوله: « وانفجر الجميع ضاحكين لكنني لم أضحك... بل قذفت بالشاي في جوفي ونهضت قاصداً صاحب الحمام... وأسرت إليه أنني أريد أن أعمل دلاكا.»⁽¹⁾

وبهذا نستطيع القول إن النكتة تعتمد أسلوب التلميح، لا التصريح وتستلزم على قائلها خفة الروح وعلى متلقيها سرعة البداهة والذكاء.

كما أننا نلفيه في تناص مع اللغز، « واللغز في جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف، على أن اللغز فضلاً عن ذلك يحتوي على عنصر الفكاهة، ذلك أن سبب كل شيء يشير الضحك احتوائه على عنصر عدم التوقع.»⁽²⁾

ولفظ الاستعارة التي وظفتها نبيلة إبراهيم في التعريف إنما تدل على وجود علاقة تشابه تجمع بين طرفي اللغز " السؤال وجوابه "، إذ يتضمن السؤال قرائن لغوية تساعد على إيجاد الحل كطرف ثان، وبالتالي يصرح بالسؤال ويحذف الجواب مع الإبقاء على ما يدل عليه، ما يعطي اللغز سمة الحركية والتفاعل. وقد وظفه الناص في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " بقوله: « أحاجيكم بالقرآن الكريم: " ميمتين ودلتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت (...) أضيف لكم أحجيتين، الأولى: يا طالب يا فهميم، أخبرني عن سورة ما فيها ميم، والثانية أربع في السماء وأربع في الحمى وأربع لصاحب البيت.»⁽³⁾

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 75.

(2): نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 154.

(3): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 33، 34.

إذ الواضح من خلال هذه القرينة السردية أن الناص خلق أفقا مغايرا يمجج بالحركة والتنوع بإدراجه ألبازا مرتبطة بالتنزيل الحكيم، متجاوزا تلك الرؤية التي تجد في توظيف اللغز اختبارا لحكمة قديمة أو كفاءة مستهدفة لإظهار رغبات الإنسان الدفينة في الاستمتاع واللعب، وهذا أسلوب مميز لروائي تناص مع اللغز في جانبيه الترفيهي والتعليمي في الآن ذاته. « فالكاتب السائد والرائج والمباع هو الذي يكرس ثوابته، بل ثوابت العرف والتقاليد والمؤسسات المفاهيمية التي تجعل القارئ والناقد معا يتواصلان معه، وتمكنهما من معرفته والتعامل مع مكتوبه بوضوح وبصيرة ومن غير لبس أو غموض. »⁽¹⁾

3. التناص الأدبي:

في محاولة منه ربط السابق بالآتي، عمد الروائي إلى زحزحة مدركات الواقع النصي باشتغاله على إبراز التكثيف القيمي الخاص بالتجربة الإنسانية ككل بالبحث في سؤال الكتابة الجديدة المبنية على القديمة منها، فالنص لا يوجد بمعزل عن غيره من النصوص، إذ إن علاقة التأثير / التأثير تبقى متبادلة بين المتون، ولهذا تكون عملية الإنتاج النصية ذات نسق دائري لا نهائي لأن في استدعاء النص القديم داخل الجديد إنارة استمولوجية لزوايا إيديولوجية كثيرة ربما تم تغييرها، الأمر الذي جعل الروائي يقيم عدة علاقات تناصية في متونه الروائية، سواء أكان التوظيف على صعيد النصوص الشعرية أم النثرية، مع الاحتفاظ بخصوصية الإبداع والأسلوب الخاص في اتباعها مسارات التناص الأدبي.

أ. التناص مع الشعر:

تفاعل الروائي مع المدونة الشعرية العربية، وضمنها نصوصه الحاضرة، ما يدل على الثقافة الواسعة وسعة الإطلاع، حيث اعتمد عدة نصوص شعرية تمثل جدلية الغياب / الحضور واتخذها أداة من أدوات التشكيل الإستيطقي التي مهدت الطريق لإبراز صورة فنية أكثر التحاما وتلاقحا، على اعتبار أن النص يمثل « عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه. »⁽²⁾

إذ يتخذ النص الجديد لنفسه عبء إعادة إنتاج وتوزيع المنظومات الإستمولوجية والممارسات السيميولوجية للمقاطع السردية / الشعرية الملتحمة والمتون الأصلية، والتي لا بد على المتلقي تفكيكها وفق نظام تأويلي خاص به، فشعر الجازية الأسود المترامي الأطراف، المتدلّية خصلاته في « غير انتظام كليل يرخي

(1): رولان بارت، هسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص 07.

(2): صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 162.

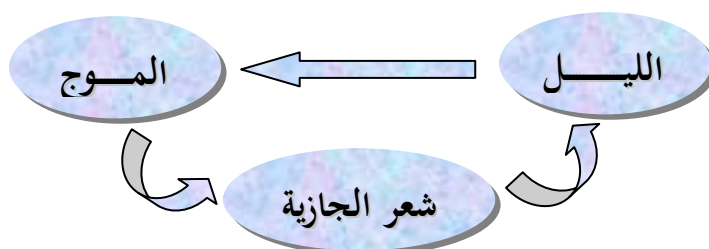
الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

سدوله عليها بأنواع الهموم. ⁽¹⁾ « يلخص لحظات الألم التي شعرت بها وهي تبكي وتحتضن منير، وفي هذا المقطع السردى تناص مع قول امرئ القيس في معلقته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي ⁽²⁾

ولا غرو أن الشعر العربي القلم مصدر أساسي يعكس قوة التعبير والإيقاع وسحر اللغة وجمال الصورة الفنية، فشعر امرئ القيس لدى الروائي بمثابة القاعدة التي ينهض عليها المقطع السردى، إذ الليل لدى امرئ القيس أشبه بالبحر.

لتنابع تيمات الصورة الكلية بأن يعطي الروائي للشعر تكملة بأن ربط بين شعر الجازية والليل، وعليه فالتشبيه دائري متلاحقة أجزاءه لأن الليل عند امرئ القيس كالموج وشعر الجازية لدى الروائي كليل امرئ القيس.



والكل يعكس قوة الألم واندفاع الهموم.

وما يزال الروائي في تناص مع شعر امرئ القيس بقوله: « ألا أيها الليل ألا انجل ألا ارحل. » ⁽³⁾ فالليل مرآة الحزن والغموض، خاصة في رواية راس المحنة التي تجسد الظلم والاستبداد والسلطة والتي كان الليل حاضرا فيها ومترجما للحظات الألم التي عانتها شخوص الرواية، فالليل طويل لكنه سينجلي يوما ما ويتبدد سكونه وغموضه فيشرق يوم جديد وفي هذا المقام يقول امرؤ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل ⁽⁴⁾

يتفاعل الروائي مع النص النواصي في تقاربهما من النزعة الأبيقورية وتضمينها نصيهما في بعدها الخاص بالخمير فيقول الروائي: « اسقني حتى أرى الديك حمارا » ⁽⁵⁾ وهو مقتطف سردى جاء على لسان سمير المريني

(1): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 194.

(2): الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص 58.

(3): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 13.

(4): الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص 59.

(5): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 51.

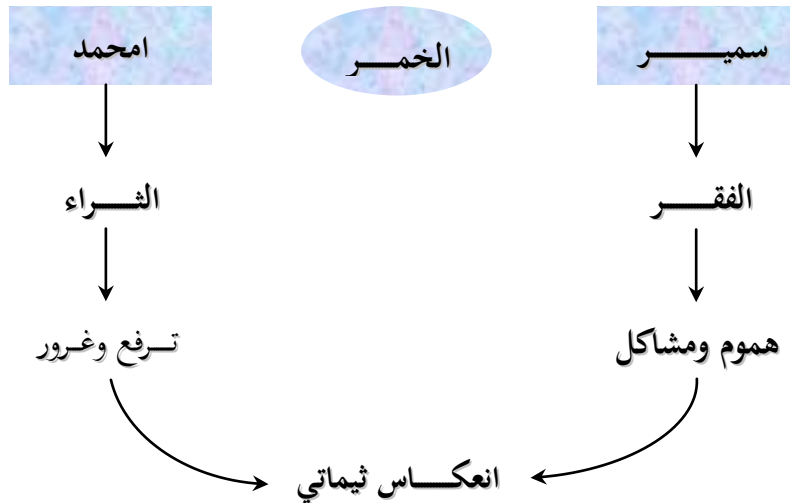
الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

الذي لم يجد سبيلا لتجاوز همومه إلا الخمر، هذا الأخير الذي يعد بمثابة البلسم الشافي لكل الأحزان والشدائد التي ألت بسمير بعد مقتل شقيقه عزوز، فالخمر صلة وصل تربط بين الروائي وأبي نواس الذي يقول في قصيدة أحسب الديك حمارا:

اسقني حتى تراني أحسب الديك حمارا (1)

وهو المقطع ذاته الذي جاء على لسان امحمد في رواية " راس المحنة " حين قال: « أعظم حاج في الدنيا أيها المنافق وأنا لم أحج بعد ؟ وأنا أسكر معكم حتى أرى الديك حمارا ؟ » (2)

فالخمر في المتن الروائي كان كنتيجة حتمية للهموم والأحزان والرغبة في الانفلات منها، بينما في الجهة الأخرى هو بمثابة مركز قوة في تجسيده مبدأ " البقاء للأقوى والأغنى "



فللخمر انعكاس موضوعاتي يحدده السابق الذي وظف فيه، وشتان بين سمير الفقير وامحمد الغني.

وفي معرض آخر يقول الروائي: « الذكر يقنعنا والطيف يكفيننا. » (3) وهو مقطع يعيد صياغة نونية ابن خلدون التي قالها في ولادة بنت المستكفي فيقول:

أولي وفاء، وإن لم تبدلي صلة
فالطيف يقنعنا والذكر يكفيننا (4)

(1): سالم شمس الدين، أبو نواس في نواته وبعض قصائده، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2010، ص 202.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 170.

(3): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 05.

(4): ابن زيدون، الديوان، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص 303.

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

ومحاكاة النص الحاضر، نجد قولبة في الألفاظ التي تم ترتيبها وفق أنظمة لغوية خاصة بين " الذكر والطيف " ووسط تراكمية الدلالات وتكثيفها، يبقى الاختلاف مرتبطا بالغرض الذي تسعى الكلمات إلى الكشف عنه ذلك أن للكلمة سلطتها « و كلمة الكتابة هي الهلام نفسه، تلك المادة الغريبة التي هي مزيج من السيولة والصلابة. لذا كان الإنسان هو الكتابة بما يترابط فيه من المفارقات والمتناقضات (...) فهو أقرب المخلوقات إلى الحقيقة الكلية باستقباله حروفها وأسماءها. (...) وبسعيه جهده نحو تجسيدها في أجمل صورة بواسطة الكلمات فإن الكلمات من الكتابة بمثابة الروح من الجسد. »⁽¹⁾ وعليه فالذكر لدى الروائي أسبق من رؤية الطيف، عكس ما جاء به ابن زيدون، ولكل منهما نظرتة الخاصة في الحب ومعاناته المنفردة جراء آلام الحب، إلا أن السبب واحد وهو البعد واليأس. ثم يقول الروائي في موضع آخر:

« نعيم زماننا والعيب فينا وما في زماننا عيب سوانا. »⁽²⁾

وهو تناص كلي مع قصيدة " العيب فينا " للإمام الشافعي⁽³⁾ وهو تناص يجسد الصورة السلبية لمحمد الملمد الذي حكم عليه بالبراءة في قضية انتهاكه حرمة عيلة الحلوة. أما استلهام الروائي للمنتبي، فقد أخذ منحى مكثفا وواسعا، إذ يقول: « فالناس على رأي المتنبي عبيد ما تعودوا ... لكل امرئ من دهره ما تعود »⁽⁴⁾ الأمر الذي خلف نسيجا دلاليا داخل العمل الإبداعي عن طريق انتهاج مبدأ الأخذ / العطاء بإقامة علاقة ثنائية الأقطاب (الحاضر / الغائب) إذ يقول المتنبي:

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادة سيف الدولة الطعن في العدى⁽⁵⁾

يستمر الناص في تناصه التام مع المتنبي، على اعتبار أن النص وليد القراءات المختلفة، فعلى الرغم من أن التفاعل بين النص الحاضر والغائب كان بشكل كلي، إلا أن للنص سلطته التي يفرضها السياق فيقول الروائي:

(1): السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 45، 46.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 105.

(3): الإمام الشافعي، الديوان: الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتعليق وتقديم: محمد ابراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، دط، ص 141.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 107.

(5): أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص 370.

« أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود »⁽¹⁾

وهو مقطع تردد على لسان فاتح اليحياوي، الشاب المثقف، ليحسد قتامة الصورة التي يعيشها سكان مدينة عين الرماد. لكن أيعني ذلك أن الروائي خاضع لسلطة النص الغائب؟ أم أن النص تابع له؟ يسعى الروائي إلى جعل متونه السردية مقاما لتوالد الأسئلة وكسر منطق الثبات والسكون، بأن يحرك من خطية التناص، فيقول: « كفى بي نحولا أنني رجل لو لم أكلّمك لم ترني »⁽²⁾

وفي هذا البيت تلاعب لغوي موحد معناه مع ما جاء به المتنبي الذي يقول:

« كفى بجسمي نحولا أنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني »⁽³⁾

ما يبين أن للروائي مرجعيات تناصية خاصة في تغيير ما يريد تغييره بألفاظ أخرى تتناسب والسياق ككل، ما يثبت أن النصوص الغائبة نظام متساوق والنصوص الحاضرة، فهي ليست مجرد إحالات ساكنة تفضي إلى جمود السرد وثباته، إنما يمكن عدها صورة من صور الإبداع الفني، في جانبه الإستمولوجي كقول الروائي:

« أغاية الدين أن تحفوا شواربكم يا أمة ضحكت من جهلها الأمم »⁽⁴⁾

وهو مقطع تناص فيه الناص مع قصيدة المتنبي " أين المحاجم يا كافور؟ " ⁽⁵⁾ وكان التناص مع هذا البيت مرآة عاكسة لمقولة " المظاهر خداعة " وهي وجهة رأي ضمنيتها الجازية حديثا دار حول امرأة ترتدي نقابا يغطي كامل جسدها وهي تتعثر في جلبابها الأسود، ما جعل الجازية تحكم عليها بالجنون والغبن، باحثة عن علاقة النقاب بالدين !!

يواصل الناص استحضاره للنصوص الغائبة الخاصة بالمتنبي سعيا منه لإثبات أن النص شبكة من العلاقات التي تربطه بالنصوص الأخرى، لكن النص الجديد لا يركز على وعي الروائي فحسب، إنما هو تصوير لعدة أنماط من الوعي الإنساني الذي تكشفه النصوص الغائبة، ومن ذلك قوله:

« وما قتل الأحرار كالغفو عنهم
العبد ليس لحر صالح بأخ
ومن لك بالحر الذي يحفظ اليد
لو أنه في ثياب الحر مولود
إن العبيد لأنجاس منكيد
لا تشتت العبد إلا والعصا معه

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 79.

(2): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 104.

(3): أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 07.

(4): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 213.

(5): أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص 502.

ما كنت أحسبني أحيًا إلى زمن يسيء لي فيه كلب وهو محمود ⁽¹⁾ «
وإنما البيت الأول من قصيدة " لكل امرئ ما تعودا " للمتنبى ⁽²⁾، بينما بقية الأبيات من قصيدة " لا تشتر العبد " ⁽³⁾ للشاعر نفسه. وإن بدا الشاعر متأثراً بنصوص المتنبى الغائبة، فإن ذلك خلق بعداً تناصياً منسجماً مع السياقات السردية التي قيلت فيها، وهذا على صعيد الأحداث والشخصيات التي تحركها.
ليعني الروائي بالكشف عن الحالة النفسية لشخصه وفق ما يقتضيه التناص، وعليه « فالشعر يدخل في مواقف حاسمة في السرد القصصي، ليعكس المشاعر الداخلية للأبطال، ويقدم الانطباعات والانفعالات المصاحبة للحدث الخارجي، مما يكمل الصورة الروائية ويعمقها ⁽⁴⁾ »
وعليه، فقد كان تفاعل الروائي مع نصوص المتنبى بمثابة المعادل الموضوعي في التقاء ما عبر عنه المتنبى وواقع شخص الروايات...
يقول الروائي في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: " «
أخاف أن تمطر الدنيا ولست معي فمئذ رحت وعندي عقدة المطر ⁽⁵⁾ »
إذ استثمر هذا المقطع أبعاداً ترميزية، تفتح المجال أمام المتلقي للبحث في أسئلة التأويل عما يخفيه النص الغائب المجسد في قصيدة " عقدة المطر " لنزار قباني فهو منسجم إلى حد بعيد مع سياق الحدث الذي جيء فيه، خاصة وأنه كان على لسان حوبة، شهرزاد الرواية.
وفي معرض آخر يقول الروائي: « لا تسأليني لماذا ؟
إن العاشق الولهان لا يؤمن بالسؤال ...
عينك زهرتان أينعتا في ربوة القلب ...
كوكبان يسبحان في فضاء الفؤاد ... ⁽⁶⁾ »

(1): عز الدين جلاوي، الرماد الذي غسل الماء، ص 154.

(2): أبو الطيب المتنبى، الديوان، ص 372.

(3): م ن ، ص 507.

(4): شكري عياد، سيزا القاسم، نبيلة إبراهيم وآخرون، الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع: بحوث تمهيدية، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 97.

(5): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 284.

(6): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 108.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

وينفتح هذا المقطع السردى على علاقة تناسية متشابكة مع أنشودة المطر لبدر شاكر السياب الذي يقول:

« عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر»⁽¹⁾

ويبدو التناص هنا إشارياً مذهباً في مضمون السرد بغية إسقاط دلالاته على الحبيبة نون وما يختلج القلب من

مشاعر حب تجاهها، ويواصل الروائي قوله:

« حين أراك تسبح في دمي النجوم ...

تورق في فؤادي الكروم ...

تشرق البراءة ... وتبسم يا حسناي الرسوم»⁽²⁾

فيستحضر الروائي ضياع الذات وانشطارها بين الحنين والعجز عن البقاء مع الحبيبة " نون " الطاهرة، العفيفة

التي تحول المدينة المومس بين اجتماعهما مجدداً، وبقي البطل مقهوراً سجين الماضي ومكتوف اليدين في

الحاضر، ومازال الروائي في تناص مع السياب بقوله في رواية " راس المحنة: "

« من أي غاب جاء هذا الليل ؟ من أي الكهوف ؟

من أي وجر للذئاب ؟

قاييل أخف دم الجريمة بالأزاهر والشغوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء

عمياء كالخفافيش في وضح النهار هي المدينة»⁽³⁾

وقد كانت هذه الأبيات من قصيدة المومس العمياء على لسان منير⁽⁴⁾ مثبتاً أن الليل زاد من عمى المدينة،

ليل حارة الحفرة الذي دام طويلاً بسبب الظلم والفساد المنتشر فيها.

(1): بدر شاكر السياب، الديوان: أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1969، ص 142.

(2): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص 117.

(3): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 177.

(4): بدر شاكر السياب، الديوان: أنشودة المطر، قصيدة المومس العمياء، ص 174/173.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

والواقع أن الإحاطة بكل تناسلات الروائي مع الشعر العربي قديمه وحديثه من الصعوبة بما كان، لذا سأحاول رصد ما تبقى منها في الجدول الآتي:

المقطع	الرواية	الصفحة	الشاعر	القصيدة
ردد حسان بلخيرد: إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	495	الشابي	إرادة الحياة/ أغاني الحياة ص 240 الدار التونسية للنشر، د ط 1970
الرجال المخلصون اختارهم الله ونحن ما زلنا نسعى وراء الدنيا الدنية، وأشبهنا بدنيانا الطغام	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	523	المتني	معدن الذهب الرغام ص 102 وشبه الشيء منجذب إليه وأشبهنا بدنيانا الطغام (الديوان نفسه)
اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود وانخلي يا جراح واحرقي يا قيود	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	549 + 479		
شعب الجزائر مسلم	حوبة ورحلة البحث	546 +	ابن	قصيدة شعب
وإلى العروبة ينتسب من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب	عن المهدي المنتظر	489	باديس	الجزائر مسلم
يا بلادي يا بلادي أنا لا أهوى سواك قد سلا الدنيا فؤادي وتفاني في هواك	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	547 + 515	/	من جبالنا طلع صوت الأحرار

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

من جبالنا طلع صوت الأحرار	/	515	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال ينادينا للإستقلال لاستقلال وطننا
المجد لله ثم المجد للعرب	ابن باديس	490	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	المجد لله ثم المجد للعرب... من انجبوا لبني الإنسان خير نبي
البردة الوطنية (قصيدة)	مفدي زكرياء	491	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	وحدة أحكم الإله سداها من يرد قطعها أراد محالا
نشيد حزب الشعب "فداء الجزائر روعي ومالي"	/	462	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	فداء الجزائر روعي ومالي ألا في سبيل الحرية فليحي حزب الاستقلال ونجم شمال إفريقيا
النشيد الوطني: قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزكيات الطاهرات	مفدي زكرياء	40	سرداق الحلم والفجعية	قسما برفاة موتانا الناخرات قسما بأحلام المدينة الجميلات لأتركك عبدة لأولي الحماقات
ص 649 "قارئة الفنجان"	نزار قباني	55	الرماد الذي غسل الماء	عينها سبحان المعبود فمها كالعنقود... وبيضيف: خدها زهر وورود
قصيدة الشاعر المعلم الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العامة للنشر، ط2، 1993، ص176	طوقان ابراهيم	120	الرماد الذي غسل الماء	يا من يريد الانتحار وجدتها إن المعلم لا يعيش طويلا

الفصل الثاني شعيرة المكان والزمان والتنافس في روايات عمر الدين جلاوي

إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيل	الرماد الذي غسل الماء	105	إيليا أبو ماضي	فلسفة الحياة
تعب كلها الحياة فما أعجب... إلا من راغب في ازدياد	الرماد الذي غسل الماء	105	أبو العلاء المعري	قصيدة: غير مجد في ملتي واعتقادي
وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا	الرماد الذي غسل الماء	182	أحمد شوقي	وما نيل المطالب بالتمني
وما الحب إلا للحبيب الأول	الرماد الذي غسل الماء	201	أبو تمام	البين جرعي نقيع الحنظل
إذا قل مال المرء أو شاب رأسه فليس له في ودهن نصيب	الرماد الذي غسل الماء	228	علقمة الفحل	طجابهك قلب في الحسان طروب . إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له في ودهن نصيب
قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات...	راس المحنة	43	مفدي زكرياء	النشيد الوطني
نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحب إلا للحبيب الأول	راس المحنة	67	أبة تمام	البين جرعي نقيع الحنظل
أقاسي الحب من قاسي الفؤاد وأرعاه ولا يرعى ودادي أريد حياتها وتريد قتلي بمجر أو بصد أو بعاد	راس المحنة	95 96+	الأمير عبد القادر	أقاسي الحب
يا أمة ضحكت من جهلها الأمم	راس المحنة	145	المتنبي	ديوان المتنبي: قصيدة: أين المحاجم يا كافور

الفصل الثاني معربة المكان والزمان والتناس في روايات عمر الدين جلاوي

ديوان المتنبي	المتنبي	+ 145 203	راس المحنة	ذو العلم يشقى في النعيم بعقله واخو الجهالة في الشقاوة ينعم
الديوان	المتنبي	145	راس المحنة	وخير جليس في الأنام كتاب
	أدونيس	152	راس المحنة	قالت صحرائي لا تألف كن الغريب دائما حتى عن نفسك
	مبارك جلواح	172	راس المحنة	أبدا أنت في زجاجك ترنو من وراء الدهر وتوسي
	عنترة بن شداد	174	راس المحنة	ولقد ذكرتكم والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
	نزار قباني	184	راس المحنة	لبسنا قشور الحضارة والروح جاهلية
	ت.س. إليوت الأرض اليباب	173	الرماد الذس غسل الماء	وهذي النار تعشق في أوردة الأرض اليباب
	نزار قباني	153	راس المحنة	من يأتي يأتي الشعر ؟ حتى نهارنا قمع ... وحين مساؤنا إرهاب والحكم شرطي يسير وراءنا سرا فنكهة خبزنا استجواب

ب. التناس مع الشر:

بغية إثراء التجربة الإبداعية، قد يلجأ الروائي إلى الانفتاح على نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لعمله الفني، من منطلق أن النص وليد نصوص أخرى تخلق فيما بينها شبكة واسعة من التحولات الدلالية التي يسعى المتلقي لفكها ... ومن ذلك قول الروائي في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " «الساکت عن الظلم شیطان أخرس، لن أكون شیطانا بل ملاکا یزهق روح الشیطان، أنا من یخلص الناس من شروره، ویظهر الأرض من رجسه.» (1)

والشیطان هنا ماهو إلا القاید عباس الذی قتل زوجة خلیفة " الريح بنت ابراهيم " فما كان من زوجها إلا التفكير بالانتقام؛ لأن فی قتلها ظلم، والساکت عن الظلم شیطان أخرس. وعليه، انفتح هذا المقطع السردی على ما جاء فی الرسالة القشیریة للإمام القشیری الذی یقول: « قال الأستاذ أبا علي الدقاق رحمة الله: « من سکت عن الحق فهو شیطان أخرس » » (2)

وعليه، فهذا التداخل النصي يلفت انتباه المتلقي إلى تراثنا النثري وتجاوزه مع النص الحاضر، ما أكسبه صفة الاستمرارية، خاصة وأنه قال فی معرض استلهامه من الرسالة القشیریة « الساکت عن الحق شیطان أخرس، وأنتم جميعا ساکتون، فعليکم اللعنة أيتها الشیاطین الخرساء.» (3) وهو رأي صريح من فاتح الحیاوي فی سكان مدينة عين الرماد الذین تملصوا من الحقيقة وانحرفت مبادئهم عن طریقها السوي، فصاروا كالشیاطین الخرساء.

وفي سياق آخر یقول الروائي: « شبيک لبيک کل ما تطلب بین یدیک » (4) ومن الوهلة الأولى يستحضر المتلقي حکایات عجيبة، ذات تيمات لغوية مميزة فی موروثنا السردی " ألف ليلة وليلة " وبالتحديد قصة علاء الدين والمصباح السحري، الذی بمجرد فركه یمخرجه منه جني عملاق یقول: «شبيک لبيک، اطلب ما شئت، فأنا عبد من یحمل هذا المصباح بین یدیه.» (5)

(1): عزالدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 112.

(2): أبو القاسم عبد الكريم بن هوران القشيري الشافعي، مخطوط الرسالة القشيرية، خط: مغربي حسن، مكتبة جامعة الملك سعود، قسم المخطوطات، 1212هـ، ص 73.

(3): عزالدين جلاوي، الرماد الذی غسل الماء، ص 81.

(4): عزالدين جلاوي، راس المحنة، ص 80.

(5): ألف ليلة وليلة، قصة علاء الدين ، تر: أميرة علي عبد الصادق، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2012 ص 59.

وفي تفاعله مع قصص ألف ليلة وليلة، يسعى الروائي إلى الكشف عن العالم الداخلي لشخصه، إذ بتوظيف هذا المقطع السردي ييوج الروائي بما يختلج شخصية **امحمد لملمد** المتسلطة ذات النفوذ والقوة، لدرجة جعلت الغلمان يقفون أمامه وكأنهم جني المصباح السحري على الرغم من وصفه لهم بالأحرمة.

كما يقول في رواية " **سرادق الحلم والفجيرة** : "

« **قلت له: ما الذي دعاك للخروج ؟**

قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج،

قلت له: هذه أرواح المعاني وأنا ما أبصرت إلا الأواني...»⁽¹⁾

وهو تجسيد للحوار الذي دار بين بطل الرواية والشيخ المجذوب بغية إيجاد الإجابة عن السر الأعظم، عن مساعي المدينة، وحقيقة الفئران والغراب والثعالب، عما يخفيه السيد نعل.

وكل هذا الحوار كان داخليا (مونولوج) لدى البطل إلا أن المجذوب فهم ما يرمي إليه من خلال نظراته الضائعة والاستفهامية، وفي هذا استلهم تناصي من كتاب **المعراج** لابن عربي في قوله: « **قلت له: هذه أرواح المعاني، وأنا [حتى الآن] ما أبصرت إلا الأواني، فعسى [أن تغرقني] حقيقة القرآن والسبع المثاني، قال: أنت غمامة على شمسك، فاعرف [أولا] حقيقة نفسك، فإنه لا يفهم كلامي إلا من رقي في مقامي ولا يرقاه سوائي...**»⁽²⁾

إذ النص الغائب بمثابة مرآة للنص الحاضر الذي يلخص تيمة الاغتراب وتشتت الأفكار، وللنص المستحضر من خلال العلاقة التناصية دور رئيس في الكشف عن هذا الاغتراب ... كما يقول السارد « **قالت حوبة وهي تقلب عينيها السوداوين الواسعتين (...): بلغني أيها الحبيب الظريف، ذو الخلق اللطيف، أن ... وانهمرت تحكي...**»⁽³⁾

ومن الجلي أن الناص هنا إنما استحضر ما لحكايات ألف ليلة وليلة من سحر في روعة السرد المشرقي وما للتمهيد من سلطة وحضور في تهيئة المتلقي وإشباع فضوله، لتقول شهرزاد: « **بلغني أيها الملك السعيد، ذو الرأي الرشيد، ان سندباد الحمال عاد إلى المنزل في اليوم التالي...**»⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، **سرادق الحلم والفجيرة**، ص 77.

(2): محي الدين بن عربي، **الإسراء إلى المقام الأسري** أو كتاب المعراج، تح وشرح: سعاد الحكيم، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 58.

(3): عز الدين جلاوي، **حوبة** ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 285.

(4): ألف ليلة وليلة، ص 51.

وبدمج كلا النصين تتضح ازدواجية الرؤية لدى الروائي، فشهرزاد شهريار تحكي لتنقذ حياتها ولتسليية الملك، بينما شهرزاد السارد تحكي للعشق وهي الحبيبة تحكي لإرساء القيم. بينما نجد في رواية " الفراشات والغيلان " أن « الحياة دمعة وابتسامة ... وكما تدمى عيوننا ... لايجوز أن نفوت فرصة للفرح »⁽¹⁾

فالحياة تتشاطرها الأفراح والأحزان، والأهم أن يدرك الإنسان كيف يجعل من نقاط ضعفه مراكز لقوته بأن يقف دوماً بوجه الأحزان ولا يتركها تضعفه وتدمره، وفي هذا المقطع علاقة تناصية بين النص الغائب المتمثل في رواية دمعة وابتسامة لجبران خليل جبران والنص الحاضر الذي استقى مضمونه من هذا العنوان الذي يوحي بالتفاؤل، فبعد الدموع ثمة ابتسامة ومهما طال الألم لا بد أن ينتهي يوماً ما، والعنوان نفسه قد ردد في رواية " راس المحنة " (ص 203) بغية الوقوف عند الدلالات عينها.

ويقول الروائي في موضع آخر: « فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر. »⁽²⁾ فالمدينة المومس هنا معادل موضوعي لشهرزاد مع انحراف في الوظيفة، إذ إن شهرزاد امرأة ذكية تحب الخير، بينما المدينة المومس هنا صورة لكل امرأة غيورة، شريرة لا تحب من هو أجمل منها.

كما تناص الروائي مع الكوكبي في قوله: « العوام هم قوة المستبد، عليهم يصول ويطول ... يأسرهم فيتهللون لشوكته، ويهينهم فيشنون على رفعتة... ويغري بعضهم على بعض فيفتخرون بسيائته وإذا أسرف في أموالهم يقولون كريما ... وإذا قتل منهم ولم يمثل يعتبرونه رحيمًا. »⁽³⁾ وهو مقطع سردي آخر يبين ما للسلطة من آثار سلبية وما للقمع من تهميش وذوبان شخصية... ومن الصعب التطرق لكل العلاقات التناصية الثرية التي ضمها الروائي رواياته، بيد أنني سأحاول الوقوف عند أهمها في الجدول الآتي:

(1): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 96.

(2): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيعة، ص 54.

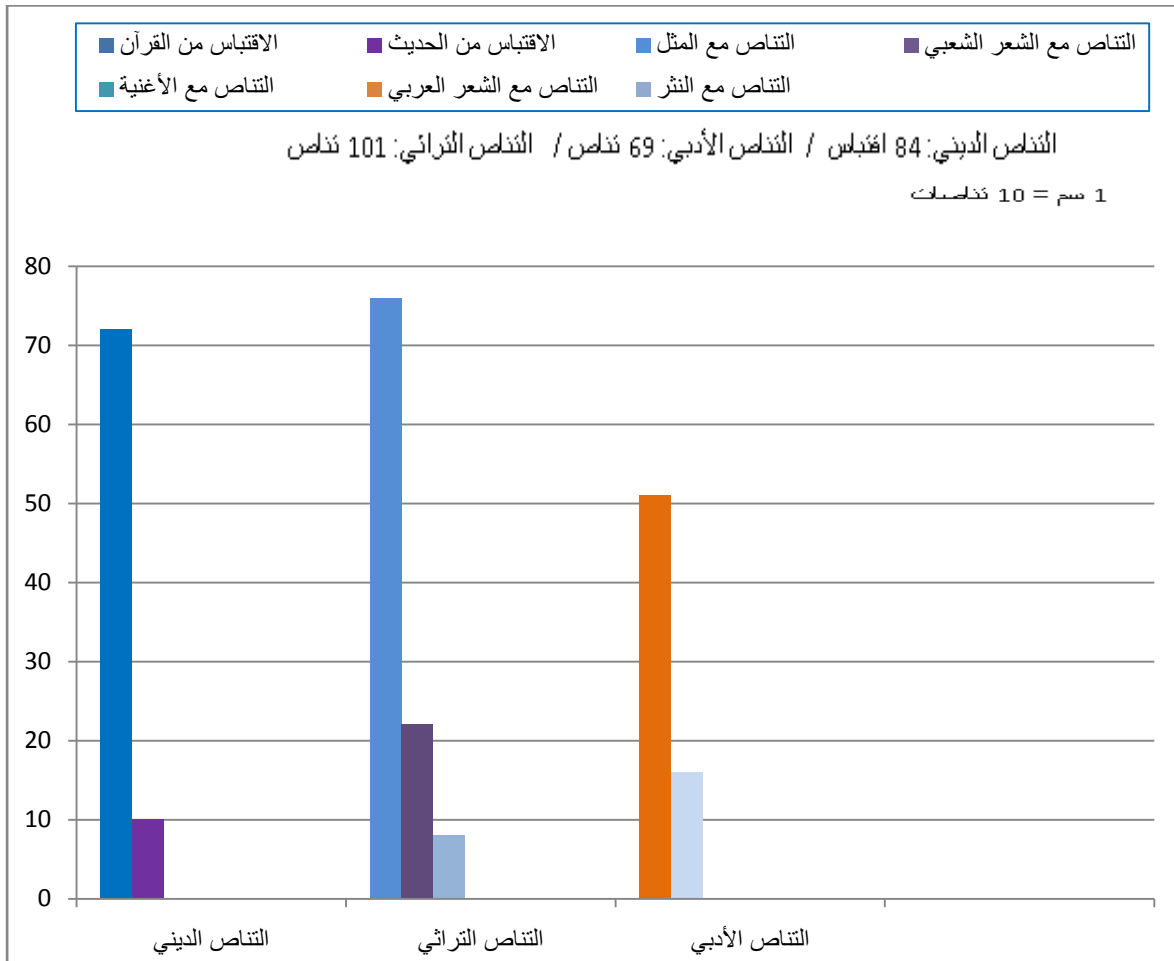
(3): عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص 108.

الفصل الثاني شعريّة المكان والزمان والتناسخ في روايات عمر الدين جلاوي

المقطع السردي	الرواية	الصفحة	صاحب النص الغائب
الهوى مركبي والهدى مطلبي... فلا أنا أنزل عن مركبي... ولا أنا أصل إلى مطلبي	سرادق الحلم والفجيعة	110	أبو حيان التوحيدي
إن للغرب فيكم مطايا ذللا هم أصل البلاء والعلة... قادكم بسلوك من الأمراء والملوك، فقادوكم إلى الهاوية ...	راس المحنة	159	البشير الابراهيمي
خلق الله المرأة ليروض الرجل فقط	راس المحنة	206	من أقوال فولتير
خلقت المرأة لتشهد لا لتسمع	راس المحنة	115	من أقوال سوفوكليس
مدينة الواق واق	الرماد الذي غسل الماء	26	قصص ألف ليلة وليلة
خلقت المرأة لتثير فينا الرغبة لتحقيق الروائع	راس المحنة	96	من أقوال أوسكار وايلد
اعمل لرزقك كل آلة لا تقعدن بذل حالة وانفض بكل عزيمة فالمرء يعجز لا محالة	الرماد الذي غسل الماء	169	المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمداني

وعليه نستطيع إجمال الأنواع الثلاثة للتناسخ _ بالتقريب _ في الآتي:

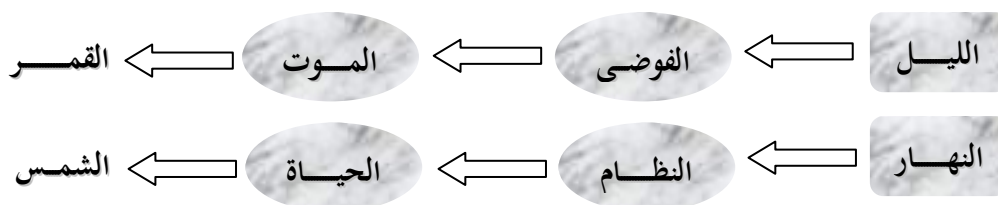
الفصل الثاني معالجة المكان والزمان والتناس في روايات عز الدين جلاوي



وما يلاحظه المتلقي أن الروائي قد اعتمد بشكل كبير على التناسات التراثية وهذا دليل على تشرب الروائي من أصولنا العريقة، إثباتاً منه أن موروثنا علامة فارقة في البحث عن شخصيتنا وهويتنا، وكيان يزيد من أصالتنا، ذلك أن الرجوع إلى التراث يعني التوقف عند محطات أسلافنا الثقافية والتي كانت خلاصة فكر صاف ومميز.

4. (تناص الأسطوري):

إذا ما بحثنا في العلاقة التي تربط بين الإبداع والأساطير، فسنجدها قديمة قدم اعتماد الإنسان البدائي عليها في محاولته إيجاد إجابة عن تساؤلاته الكونية، خاصة فيما يتعلق منها بلغز الحياة والموت، ولأيهما الأسبقية، وكل هاته الأسئلة وغيرها منحتة صورة أكثر حداثة بالنظر إلى سلم تطوره الأيديولوجي والعقائدي، والذي حصره في ثنائية الضوء/الظلام، أو ما يعرف بالنظام/الفوضى، وهذا بعدما لاحظ الإنسان الأول اختفاء النهار وحلول الليل مكانه، وبالطبع وجد في الليل الوحدة وانعدام الأمان عكس ما يشعر به أثناء مجيء النهار، الأمر الذي جعله يربط الليل بالموت والنهار بالحياة.



وكل هذا اختصره في دائرة القمر والشمس، ما أعطاه نقلة إيديولوجية أخرى في اعتقاده أن السلطة للقمر والشمس، وليس من بعدهما قوة كونية مغايرة وبالتالي منحهما بعدا دينيا في اتخاذهما إلهين لهما القدرة على منح الحياة وسلبها في الآن ذاته.

ومع أن الأساطير نتاجات خيالية إلا أن لها حضورها الإستيطقي داخل المتون الحكائية الحالية. فهي تتقاسم القدم والجدة في الوقت نفسه، قديمة المضمون لكن جديدة الطرح، إذ يمكن القول إن توظيف الأسطورة داخل العمل الإبداعي وسيلة فعالة لتوسيع إطار الخيال لدى الفنان من خلال تعبيرها عن أحاسيسه وعواطفه المختبئة وراء تقنيات أسطورية تساعد على النهوض بالنص ككل، لكن إذا ما حاولنا إيجاد تعريف جامع مانع لها فلن نستطيع ذلك، نظرا لاختلاط المفاهيم وعدم استقرارها وهو ما يجعل المتلقي يستحضر القديس أوغسطين حين يقول: « إنني أعرف جيدا ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ ⁽¹⁾ » وهذا لارتباطها بالوجود الإنساني كافة من خلال عكسها لدرجة الفكر في كل حقبة زمنية، بدأت بالتحريد لتتحول إلى موضوع خارجي وفق مسار إستمولوجي بسيط، قائم على عدم عزل الأسطورة عن مشاعر الإنسان ووجدانه.

وفي هذا المقام يرى كارل غوستاف يونغ أن الأسطورة « تنير جوانب النفس الإنسانية وإن المجتمع الذي يفقد أساطيره بدائيا كان أم متحضرا يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان

(1): الأسطورة: توثيق حضاري، سلسلة عندما نطق السراة، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، البحرين، ط1، 2005، ص 12.

لروحه»⁽¹⁾ فمن خلال هذا التعريف، تتضح أهمية الأسطورة في نسجها علاقات إنسانية متوارثة جيلا بعد جيل، وهذا بالعودة إلى ما تخلفه من وعي انفعالي لدى الإنسان البدائي في ارتباطه ببيئته ومظاهرها الطبيعية، ما يقود إلى تكوين أفكار عنها سواء أكانت بالإيجاب أم بالسلب، ومع تراكمها داخله تتكاثر المعاني لديه، وهو ما يؤدي به إلى إيجاد دلالات تتموضع خارج نطاق المعنى المباشر، أي بمعنى مغاير البحث عن معنى وراء معنى آخر، وربما هو ما يقود إلى الترميز في الأدب والذي يكون في بدايته على درجة ذاتية (انفعال) ليتطور لاحقا إلى أخرى موضوعية (ابتكار المعاني).

ومن أبرز الأساطير الذي خطت طريقها في رواية " سراق الحلم والفجيرة " نلفي أسطورة الانسلاخ والتحول كمعتقد ميشولوجي مرتبط بالثقافة الشرقية، وقد وردت هذه الأسطورة حتى في الإنجيل بسفر التكوين في خضم الحديث عن لوط وقومه وبالتحديد زوجته، إذ «ما إن أشرقت الشمس على الأرض حتى كان لوط قد دخل في صوغر، فأمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتا ونارا من عنده من السماء. وقلب تلك المدن والساكين فيها والسهل المحيط بها وكل مزروعات الأرض وتلفتت زوجة لوط السائرة خلفه وراءها فتحوّلت إلى عمود من الملح»⁽²⁾

هذا وشكلت أسطورة التحول في قصص شهرزاد منبعاً ثرا يعطي انعكاسا مغايرا لما وجد قبلا ومن ذلك قولها في قصة التاجر وزوجته: «وعندما استيقظنا تحولت زوجتي إلى شبح وحملتني في البحر حتى وصلت بي إلى إحدى الجزر»⁽³⁾

وبالتالي أصبح توظيف هذه الأسطورة المفصل في جل الأعمال الأدبية، العربية منها والغربية أين تقوم بنسج عالم حكاياتي خاص يتماس مع الواقع والخيال في الآن عينه، وتتجلى حرفة هذه الأسطورة في قصة الغراب وتحوله إذ « حمل الغراب الصرة الكبيرة لكن نفسه الأمانة بالسوء حدثته شرا فأخذ تلك الصرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرة كبيرة مملوءة قملا وفئرا وحين حلق فوق المدينة صب كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم إنه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى، وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحولوه خلقا آخر»⁽⁴⁾

ليخرج السرد بذلك عن مسار المنطق والمعقول نحو نظام التشظي وكسر المألوف، فالغراب شخصية معلقة التأثير لسنّا ندري كمتلقين لها، إن كنا معها أم ضدها؛ بجانبها من باب كونها شخصية تبغي المزاوغة

(1): الأسطورة: توثيق حضاري، ص 19.

(2): التكوين، 20/19 كتاب الحياة، ص 23.

(3): ألف ليلة وليلة، ص 13.

(4): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص 83.

واستثثار مقتضيات السرد لصالحها أولاً أم نتعد عنها بالرجوع إلى قيمها المنهارة، فجسدت بذلك صورة التوحس الوجودي ببحثها في أسئلة البدايات الأولى، كيف كانت طبيعة الغراب ؟ خاصة وأنه يمثل بحد ذاته نصاً منفتح الدلالات، وهذا بالرجوع إلى نظام السرد داخل الرواية والذي منحه حرية الحركة كعلامة في صورة الغراب السلبية داخل المتن الحكائي.

والواقع أن استلهم أساطير التحول والانسلاخ عن القيم قلم قدم الأسطورة كرسيد معرني له من الترسيبات الثقافية ما يجعله فناً خالداً فهذا « كتيبون (Actaeon) الصياد الأسطوري وحفيد كادموس قد حولته أرتيميس إلى أيل مزقته كلاب صيده الخاصة به إرباً لأنه نظر إليها سرا وهي غافلة في أثناء استحمامها عارية. »⁽¹⁾

وعليه فالتحول يكون بمثابة رد فعل وعقاب عن فعل سيء، كما هو الحال مع الغراب الذي كان سبب تحوله مسخاً ما قام به من خيانة وأفعال شريرة، والأسطورة ذاتها أشار إليها الروائي في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " بقوله: « إن الله في الأزل خلق غراباً وأعطاه صرتين إحداهما مليئة بالذهب والثانية بالقمل، وطلب منه أن يرمي الأولى على رؤوس العرب والثانية على رؤوس النصارى، فاختأ وعكس الأمر. »⁽²⁾

وهذا ما يمنح الأسطورة بعداً آخر من خلال العلامات الخفية الموجودة فيها بالبحث عنها من الداخل نحو الخارج، وهو ما يؤكد الفعل " أخطأ " عكس ما جاء عليه الغراب في رواية " سراق الحلم والفجعة " حيث تعمد خلط الصرتين، وما بين العمد والخطأ تستقر الذات التأويلية كل حسب قراءتها، فتتعدد القراءات بتعدد المؤشرات النسقية التي يضمها النص الأصلي.

ولأن " سراق الحلم والفجعة " تتخذ مساراً عجائبياً، فإن عالمها الداخلي ككل عبارة عن أسطورة، كما قال الروائي في موضع ما « وأقبل الغراب من بعيد حسيراً يحجل في قيد مثقل بصخرة كبيرة قيده فيها الفئران النسور جزاء، نكالا... وفاقا... وخلفه السيد لعن أقصد نعل دون أنف يعين الغراب على المشي. »⁽³⁾

وهو ما يجعل المتلقي يستحضر الميثولوجيا الإغريقية وبالتحديد سيزيف الذي عاقبه الإله زيوس بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه فإن وصل إلى القمة سقطت الصخرة مجدداً إلى الأسفل، فينزل سيزيف

(1): معجم الميثولوجيا الكلاسيكية: اليونانية والرومانية، تر: كاظم سعد الدين، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، دط، 2006، ص 15.

(2): عز الدين جلاوي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 210.

(3): عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجعة، ص 123.

الفصل الثاني سخرية المكان والزمان والتناص في روايات عز الدين جلاوي

مجددا ليعاود رفعها وهكذا إلى الأبد، وعليه فثمة تناص في كلا النصين، والحرك فيهما هو العقاب كتيمة لا بد منها لدى سيزيف والغراب على حد سواء، أما النقطة التي يشتركان فيها فهي المكر والخداع، لذا كان العقاب عسيرا كتجسيد لمبدأ العيشية.

يرى كلود ليفي شتراوس أن « الأسطورة تشير دوما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن Timeless ، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل»⁽¹⁾ فالعقوبة موزعة على الأزمان الثلاثة، إذ حدثت في الماضي ولها امتداد في الحاضر، وستبقى طالما ثمة تلاعب في المباديء وتشويه للقيم شأنها في ذلك شأن الغراب.

هذا ويقول الروائي: « لا تبك، بنيتي، هؤلاء الأبرياء الذين دفنوا في رحم الأرض سينبتون زهورا للخير والحب والتسامح نواجه بها غيلان الشر والأنانية. »⁽²⁾ وهذا المقطع تصوير لثنائية الموت والحياة لما له من طاقة ترميزية مكثفة ومرجعيات إيديولوجية واسعة، يربطها مع أسطورة "تموز" (أدونيس) فذات يوم «ذهب أدونيس للصيد (...) فأوجست "فينوس" خيفة وحاولت بشتى الطرق أن تمسك به وتمنعه من الذهاب ولكنها باءت بالفشل (...) وبينما كان وحده في وسط الغابة (...) هاجمه خنزير بري ضخم وجرحه في فخذه جرحا خطيرا. وأسرعت فينوس فرأت الإله الشاب جثة هامدة، فمددته على سرير من الخس وضمدت جراحه، وسكبت العطور على الدم المتدفق. ومن هذا الدم المخلوط بالطيوب تولدت زهرة: شقيقة النعمان الواهية كالنسمة...»⁽³⁾

وعليه، فأدونيس يمثل في رواية الفراشات والغيلان صورة الأطفال الأبرياء الذين قتلهم الغيلان بوحشية وتركت دماءهم تتدفق غزيرة لتتشربها الأرض فتصبح طاهرة بنقائها، ومن خلال جدلية الموت والحياة أقام الروائي علاقات تناصية بين النص الغائب والحاضر، فجعل من أدونيس معادلا موضوعيا للأطفال، بينما الخنزير في صورة الغيلان، لكن على الرغم من الموت تنبعث الحياة من جديد، على شكل أزهار تعكس طيبة وبراءة من مات.

(1): كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر و تق: شاكرو عبد الحميد، مرا: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986، ص 06.

(2): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 38.

(3): شارل بيروولو، أساطير بابل وكنعان، تر: ماجد خيربك، مطبعة الكاتب العربي للطباعة والنشر، دط، 1990، ص 108.

وتعد أسطورة الغول من أهم الأساطير التي شغلت الناس على مر الزمن، وقد وظفها الروائي بشكل مكثف في رواية الفراشات والغيلان، وقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن الغول من « غاله الشيء غولا واغتاله: أهلكه أخذه من حيث لم يدر، والغول المنية، واغتاله قتله غيلة... »⁽¹⁾

وكل هذه الأوصاف تنعكس إيجابا على ما قدم في الرواية، إذ يسعى الروائي إلى الكشف عن الهمجية والقمع والموت من خلال الغيلان الكائنات المرعبة المتعطشة للدماء، فيقول السارد « لقد رأيتهم ... إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير طوال عراض يحملون قطعاً حديدية تلمع ... يلبسون أحذية ثقيلة ... مخالب أيديهم طويلة طويلة حادة مناخيرهم مدبة ... آذانهم ممتدة إلى الأعلى. أصواتهم نباح وتكشير...»⁽²⁾

وبالتقاء كلا النصين، تنكشف الشحنات الدلالية التي يرمي الروائي إلى إظهارها بإسقاط كل معاني القتل والفتك والدمار الخاصة بالغول كأسطورة على غول الرواية، وما بين التخييل والواقع تنشظى الدلالات وتنفك لتستقر آخرها عند الدمار الذي يلحقه الغول الإنسان بأخيه البريء.

وخلاصة القول أن رواية " سرادق الحلم والفجيعة " كلها أسطورية بملاحمها العجيبة الغريبة بدءاً بالغراب والطائر الميمون والفئران والنسور والإله قبحون، إذ ضم الروائي عدة أساطير داخلها سواء أكان حضورها فعلياً أم من نسيج ذاتي فهي ذات مسار تخيلي يسعى للكشف عن الواقع الأليم الذي يصدم الإنسان بين نقاوة الحبيبة نون وقيمها الشريفة ورجس المدينة المومس واضمحلال مبادئها. وقد كان من الصعب الإحاطة بكل العلاقات التناصية التي وقف عندها الروائي إلا أنني حاولت رصد أغلبها.

(1): ابن منظور، لسان العرب، ص 3317.

(2): عز الدين جلاوي، الفراشات والغيلان، ص 11.

نسائج السباب الأولى:

الرواية فضاء مفتوح، تصعب الإحاطة بكل حيثياته، بسبب ما تخفيه من دلالات داخل معمارها الشامخ، وإذا أردنا تعريفها فسنقف عاجزين، بل إن تعريفها « لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم»⁽¹⁾ فالرواية - اليوم - هي التي لم تقل بعد وما تزال قيد التخطيط، فهي كما يراها عبد المالك مرتاض « عالم سحري جميل بلغتها وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها وأحداثها، وما يعتور كل ذلك من خصب الخيال، وبديع الجمال، ما شأنها؟ وما تقنيات؟ وما مشكلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنيناها؟ وكيف نقرأها إذا قرأناها؟»⁽²⁾

وحتى إن قرأناها، فلن تفصح عن كل شيء بل إنها تحتزن دلالات سيأتي قارئ آخر ليكشف عنها وهكذا، لأن الرواية - اليوم - تروم الأفعنة وتنتهج دروبا مليئة بالثغرات، وقد كانت التجربة الروائية في هذا الفصل تجسيدا لذلك؛ إذ عكست خصوصية إبداعية تطرح عدة مفارقات يمكن حوصلتها في الآتي:

الروايات التي كانت محط الدراسة، سهلة التلقي والقراءة، إلا أن ملمة علاماتها أمر صعب، كون الروائي لديه القدرة على التلاعب بالكلم بما يتلاءم وإمكاناته في اختراق الواقع، نحو الخيال للرجوع إليه آخرا، ما خلق داخل أنساق الروايات بعدا فلسفيا ساعد على إبراز الأبعاد الإنسانية ككل وفق منحى إستيطقي خاص.

جاءت العتبات خادمة لحاجات الروائي الفنية؛ فكانت بمثابة ميكرونص يؤسس لجمالية المتن الأصل عبر تخطي حدود العملية الفنية المجردة إلى أخرى إبداعية حية، تعطي المتلقي حرية القول والغوص فيما تخفيه من دلالات.

تمردت شخصيات الروائي على البناء التقليدي للروايات، فحملت أيديولوجيات خاصة تماهت مع تقانات السرد ككل، ما حقق لها الدينامية وإن كانت تضطلع بدور ثانوي، إذ أولى الروائي عناية كبيرة بشخصه، عكست مرحلة متقدمة للمعمار السردية، خاصة في اهتمامها بالأبعاد السيكلوجية على حساب الجسدية، وبالعودة إلى النموذج العاملي، فقد لعبت الشخصيات المساندة والمعاكسة دورا بارزا في الروايات، ما حقق ثراء سرديا وتفاعلا حيا داخل النسيج الروائي، خاصة وأن للاسم مقروئية ساهمت في خلق مساحة فنية مميزة.

ساهم المكان داخل الروايات في قولبة المفاهيم التأويلية الخاصة بالمتلقي، فما بين انفتاح وانغلاق وأنسنة، أحدث الحيز المكاني تحولا نوعيا في التشكيل الفني للروايات، وخاصة في ارتباطه بالشخصية الروائية

(1): صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دط، دت، ص 04.

(2): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 07.

التي عكس عدة جوانب منها، وعليه فالمكان في الروايات المدروسة، قد تجاوز حدوده الجغرافية نحو الماوراء، وذلك بانحرافه عن الوصف التفصيلي الممل.

لم يستقر الزمن على حال واحد، فلم يكن أسير الخطية والتتابع، بل حاد عنهما مبرزاً التناقضات التي من شأنها صنع الشعريّة والجمالية، ما يدفع بالمتلقي إلى تحريك شفرات التأويل لفك ما يعترضها خاصة حين يتعلق الأمر بالمفارقات الزمنية، من هنا فقد شكل الزمن نقطة مهمة في الروايات، لما خلق من علامات تتنافر بداية لتتقارب آخر، دون تطابق كلي، وكل هذا تعكسه رؤية مميزة من طرف الروائي الذي أجاد لعبة الزمن، والذي ينأى بعيداً عن الجمود والسكون الزمنيين عن طريق استحضار تقنيّتي الاسترجاع والاستباق، ما أعطى المجال لتداعي الذكريات واستشراق الأمنيات، والصلة بينهما نقطة الزمن الحاضرة التي كانت بمثابة عجلة زمنية، أحسن الروائي التعامل معها، ذلك أن الزمن متحرك صعوداً أو هبوطاً.

أكسب التناص السرد لمسة أكثر جمالاً بما خلق من جوانب أيديولوجية وإبستمولوجية فنية من خلال إقحام نصوص انصهرت داخل المتن الأصلي، وفي تمهية الحاضر بالغياب تكمن الشعريّة؛ ذلك أنه (التناص) أضفى على النصوص أبعاداً متعددة المشارب سواء من الناحية التاريخية، الأدبية أو الأسطورية، فقد امتزج التناص بالنسيج السردى وتلاحم معه، فجاء النص الجديد مشبعاً بالدلالات والشحنات الفكرية.

الباب الثاني: شعرية السرد في قصص

ومسردات عز الدين جلاوي

الفصل الأول: شعرية السرد في مجموعة رحمة البنات إلى النار

أولاً: شعرية الفضاء النصي.

ثانياً: شعرية الحدث.

ثالثاً: شعرية الزمن.

رابعاً: شعرية الحيز.

خامساً: مظاهر الشعرية.

سادساً: شعرية اللغة.

سابعاً: شعرية التناص.

الفصل الثاني: شعرية السرد في مسردات عز الدين جلاوي

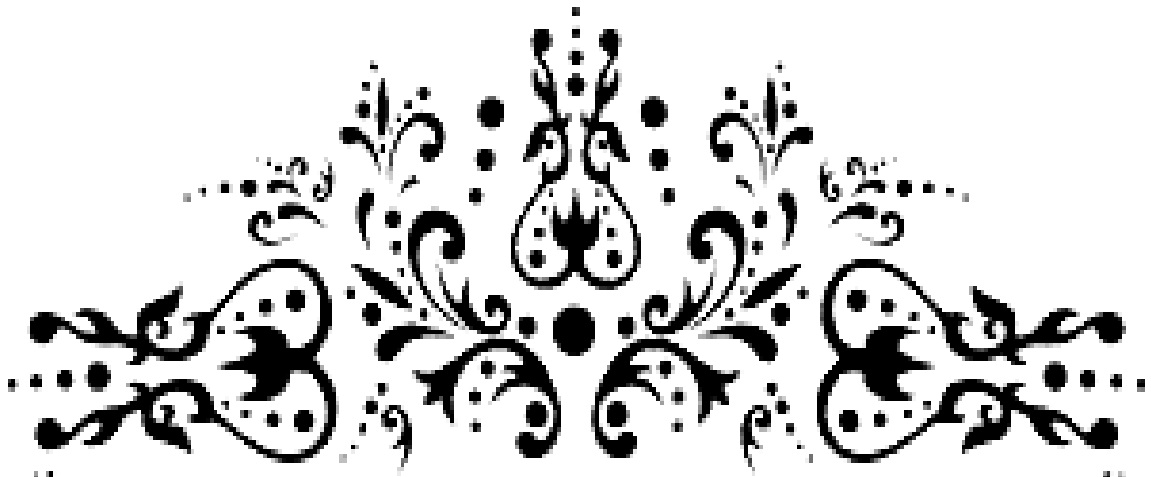
أولاً: شعرية العتبات.

ثانياً: شعرية المكان.

ثالثاً: شعرية الشخصيات.

رابعاً: شعرية الحوار.

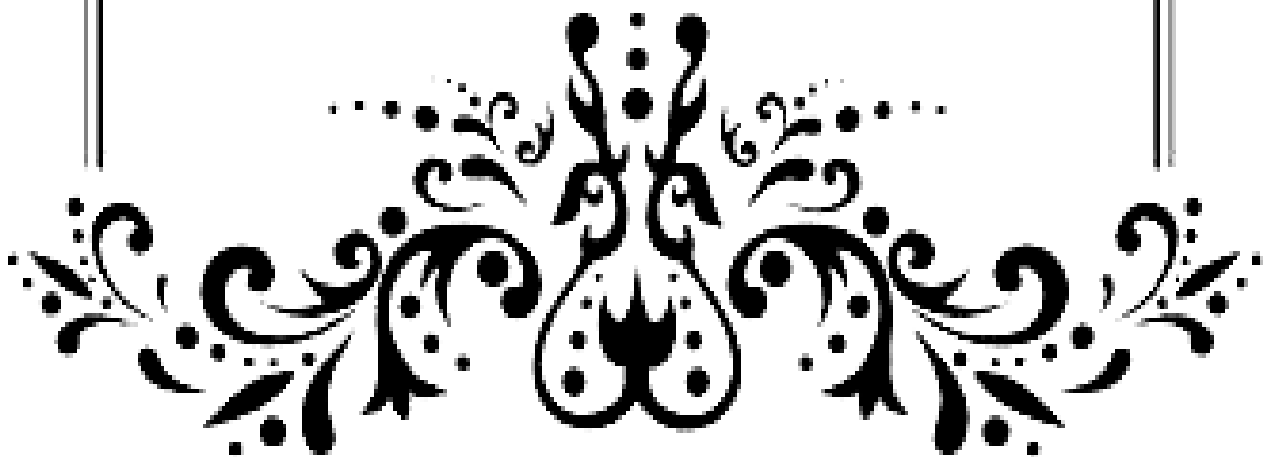
نتائج الباب الثاني.



الفصل الأول:

شعرية السرور في مجموعة

رحمة البنات إلى النار



أولاً: شعريّة الفضاء النصي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار ":

الفضاء النصي (*l'espace - textuel*) هو الفضاء الذي يعكس كيفية اشتغال الكتابة، وتموضعها على المساحات البيضاء، وذلك يشمل الغلاف، والعناوين والمطالع... كونها أول ما يستقطب نظر القارئ «وهو كذلك فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة. »⁽¹⁾

1. شعريّة (العنوان) / (الغلاف) في المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار ":

"رحلة البنات إلى النار"، أولى العتبات التي تثير في المتلقي رغبة القراءة فالتأويل، يشبك هذا العنوان جملة من الدلالات المضمرّة لأنساق الكشف والتعريّة في حديه الرحلة، ثم النار من خلال تبني لغة الصمت عبر القول، فلم البنات بالتحديد؟

العنوان مفتاح النص، إذ به تنفتح الآفاق بغية بنائه، من خلال تفسيره ما تحمله أبعاد الكتابة والتخييل وعليه فالعنوان تركيب لغوي وإيحائي، ذلك أن عتبات النص «أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها.»⁽²⁾

وما يزيد من درجة شعريّة العنوان دهشة، الصورة التي يبرزها انطلاقا من كلمة " النار" بما هي رمز للعذاب والألم اللامتناهي. قال الله تعالى: ؟ فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ ﴿٢٤﴾ ؟ (البقرة 24)

فالنار نتيجة حتمية للكافر وملاذه الذي يعكس أفعاله، وقد ارتبطت بالنساء على وجه الخصوص، فعن ابن عباس عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: « (...) إني رأيت الجنة، فتناولت منها عنقودا، ولو أخذته لأكلتم منه ما بقيت الدنيا، ورأيت النار، فلم أر كالיום منظرا قط، ورأيت أكثر أهلها النساء قالوا: بم يا رسول الله ؟ قال: "بكفرهن" قيل: أيكفرن بالله ؟ قال: "بكفر العشير، وبكفر الإحسان لو أحسنت إلى إحداهن الدهر، ثم رأت منك شيئا قالت: ما رأيت منك خيرا قط.»⁽³⁾

وعليه؛ فقد عكس العنوان حقيقة كونية في أن أكثر أهل النار من النساء، لذا اعتمد القاص واقعة كوسمولوجية تبرز رحلة النساء إلى النار وإن خلخل أنساق الكلمة الواحدة فاستبدل النساء بالبنات كنوع من

(1): حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص 56.

(2): عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، ص 16.

(3): الإمام مسلم، كتاب الكسوف، ص 405.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

التخصيص الذي يمكن حصره بالفوارق العمرية بين المرأة والبنات، ما يجعل المتلقي يتساءل عن شحنات اللغة التي وظفها القاص، فكيف تمكنت اللغة من حصر كل هذه المعاني في تركيب واحد استأثر القارئ بالرغبة في القراءة ومعرفة ما يخفيه النص في عالمه الداخلي؟

وما حقق الدهشة والغربة في العنوان تجاور لفظي الرحلة والنار، فكأنما النار نقطة اختيارية يستمتع الإنسان بزيارتها لدرجة قد ينظم رحلة للذهاب إليها، وعليه تجاوزت النار مستوى دلالتها إلى أقصاها في إحالتها إلى معنى الاختيار.

« ولما كان موضوع الجمال واضحا في ما يبدعه الإنسان من أشياء يجسد فيها ذوقه وإحساسه بالجمال»⁽¹⁾ فإن اللمسة الجمالية في نصوص مجموعة " رحلة البنات إلى النار " تتمظهر في صور شتى انطلاقا من العتبات، مروراً بالصور التي اعتنى القاص بانتقائها، ونهاية بالأحداث التي رسمها داخل النصوص ذلك أن العنوان الرئيس لا يعكس بالضرورة ما جاءت به نصوص المتن الداخلية، ففي الحزن قد نجد الفرح، ووسط الظلام تبرز خيوط الضياء.

وبمجرد ولوج المتلقي عالم القراءة يجد نفسه أمام مرآة قد تعكسه بصورة أو بأخرى، ذلك لأن اللغة التي اختارها القاص حملت الواقع الذي يعيشه أي منا، بصورة جمالية وفق شفرات شعرية أثنتها لوحات متقطعة من يوميات الإنسان قبل أن يكون امرأة أو رجلا، في مساحة فنية مميزة حاول القاص من خلالها تبيان أن الشعرية لا تتجسد في عالم الخوارق واللاممكن، بل قدمها في قالب بسيط، حسن التصوير يخفي وراءه الكثير الكثير «فالعنوان ضرورة كتابية، هو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان ينتاجيته الدلالية، أي بنصبه يؤسس سياقاً دلالياً يهيء المستقبل لتلقي "العمل".»⁽²⁾

وفي الأخير بإمكاننا القول إن القاص قد اختار لمجموعته عنواناً مغرباً في انزياحه عن المؤلف، ما حقق نوعاً من اللذة التي يحسها المتلقي أثناء تفكيك ما يخفيه العنوان من علامات.

وبالعودة إلى غلاف المجموعة، تنقدح عدة تساؤلات على الذات القارئة المتفحصة للعمل ككل والتي لا بد وأن تبحث عما يربط الظاهر بالباطن، خاصة وأن الصورة لا تبوح بكلمة "البنات" على الرغم من أن العنوان اتخذ موقعا إستراتيجيا يتوسط الغلاف، وقد كتب بلون أسود كبير، فلم غياب البنات؟

يساعد الغلاف المتلقي في خطواته الأولى نحو عالم النص، وأهم معطيات الغلاف صورة تشكيلية

تجريدية، تمثل نصاً بصرياً كالجغرافيا بألوان محدودة، وعبد الفتاح كيليطو يرى أنه « ككل شرح، تضيف

(1): أميرة حلمي مطر، مدخل إلى عالم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص 14.

(2): محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهسنة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 45.

الصورة (...) شيئاً إلى النص. «⁽¹⁾ كون الصورة قد تختزل مقتضيات النص بما تحويه من دلالات مكثفة حيث ضم الغلاف لوحة تجريدية لنيران مشتعلة بشكل دائري، والدائرة عادة تحيل إلى اللانهاية، ونحن نعي تماماً أن الصورة قد تكون على علاقة بالمضمون والعنوان، كما قد لا تعكسهما بالمرّة، وغلاف الرواية يجذب المتلقي ويمنحه تأشيرة القراءة والتي قد تكون تصويراً للواقع، أو بطاقة مشحونة بالرموز له، كونها تجسد على مستوى الظاهر عالم الفزع والخوف والاحتراق، لتؤكد الصورة أنها لم ترد بشكل اعتباطي وعشوي، بل كانت ترجمة للعنوان والمتن ككل، وهو ما يقابل أحد المقاطع السردية في المجموعة القصصية « أعلن هذا الصباح عن موت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها قيل إنها قتلت نفسها (...) على أنها في ريعان الشباب، وأنها في ربيع العمر، وأن ما أقدمت عليه هو عمل صبياني يدل على طيش وتهور، وأجمعوا أنها في نار جهنم في سقر... في أخطر دركة من دركات العذاب... »⁽²⁾

فمن خلال هذا المجتزأ السردية يتضح بأن العنوان ما هو إلا انعكاس لما أتت به صورة الغلاف التي تعد ترجمة للمتن وللحالة السيكولوجية التي تمر بها شخصيات القصص بغية البقاء والاستمرار.

إن المتتبع للخطاب البصري الذي جاءت به صورة الغلاف، يلاحظ وجود خط أخضر وسط النيران المشتعلة، وإنما الأخضر في الأدب الشعبي مرتبط « بالخصب الذي يبعث على التفاؤل وبالجمال المستمد من جمال الطبيعة والشباب الذي توحى به خضرة النبات الغض الرطب »⁽³⁾ والصفات الثلاثة التي أدرجها أحمد مختار عمر تتناسب والفتيات وتتناظر مع الجمال الأنثوي، ما يجعلنا نستذكر أبيات الأعشى القائل:

ما روضة من رياض الحزن معشبة
خضراء جاد عليها مسبل هطل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق
مؤزر بعميم النبت مكتهل
يوما بأطيب منها نشر رائحته
ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل⁽⁴⁾

(1): عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحري، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص 87.

(2): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة كهانة المتنبّي، ص 92.

(3): أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 210.

(4): الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، ص 145.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

فالحسن والجمال موضوعتان ارتبطتا باللون الأخضر وما يصاحبه من خصب ونماء، وبالرجوع إلى الصورة وما تخلفه من دلالات، يتضح أن للون الأخضر علاقة بالنار، فيقول الله سبحانه وتعالى: « الذي جعل لكم من الشجر الأخضر نارا فإذا أنتم منه توقدون. » (يس / 80) فالشجر الأخضر يولد النار نتيجة مادة اليخضور الممتصة لأشعة الشمس، وهو ما يتماشى والصورة المصاحبة للغلاف.

وتجدر الإشارة إلى أن اسم القاص ورد بالأعلى بخط رفيع مقارنة مع العنوان، وذلك ربما راجع إلى أن اسم القاص غني عن التعريف، وإنما وجوده في الأعلى دليل على أن النص تابع له لا العكس، هذا ويرد المؤشر الجنسي (*Indication Générique*) أسفل العنوان مباشرة جهة اليسار، وقد كتب باللون الأحمر، وإن كانت « الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقراً. »⁽¹⁾ ما يعني أن المتلقي على دراية بما سيقراً بمجرد فتح الكتاب، ذلك أن المؤشر الجنسي ساعده على ذلك، وفتح أمامه آفاق بداية التأويل، لأن القارئ قد بدأ بتشكيل صورة تلقيه انطلاقاً من المؤشر الجنسي الذي لاءم لونه الأحمر ما جاءت به صورة النيران المشتعلة.

وما نستطيع قوله أن واجهة أي كتاب أدبي تعد عتبة ذات أهمية فيما يتعلق بعملية التلقي، ذلك أنها نقطة ترويج له، وهو ما حدث مع المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " ، إذ تعكس جهداً في تفعيل العملية الإبداعية التي تشاكل فيها كل من الصورة والعنوان، فكانت لوحة مشهدية تستفز المتلقي للمساءلات النقدية المخفية داخلها، لذا فإن ثلاثية: العنوان / الخط / الصورة رسالة أخرى تضاف إلى المعنى العام للمجموعة بأسرها.



(1): عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، ص 90.

2. شعريّة البياض في المجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار":

للكتاب حدود يمكن أن يتجاوزها القاص من خلال الكلمة، كالبياض الذي يتخلل بعض الأعمال الأدبية للتعبير عما لم يقل، عن المسكوت عنه داخل أنساق الأسطر، إذ « يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدتي والزمني، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي: (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر. » (1) ولأن الطباعة أعطت الكلمة جسدا، أضحى البياض أبجدية تضم في صمتها الكثير، وقد اعتمده القاص في مجموعته القصصية "رحلة البنات إلى النار" لإثارة فضول القارئ، وتحريك شفرات التأويل لديه، بغية ملء ما يخلفه من ثغرات سردية.

ويعد البياض بالنسبة لميشال بوتور « الشكل الأكثر سرعة للقصّة، سرعة تمحو كل شيء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة. » (2) وعليه فالبياض يفرض على القارئ الخوض في غمار المسكوت عنه، ليتأمل فضاء جديدا كله دلالات، ما يتيح له المجال للاستراحة والتوقف.

ومن أمثلة البياض داخل المجموعة القصصية ما ورد في قصة " الكذبة " « الحافلة كذبة... وأنا كذبة... أنا والحافلة كذبة... فبأي الكذبتين تكذبان...؟ وبأيهما تصدقان...؟ الحافلة وأنا كذبة... كذبة

كبيرة... تنين... ديناغول... لا شيء سوى كذبة... ما أحققكم تصدقون الكذب...!! » (3)

ولا تكاد تخلو صفحة من الصفحات من تقنية البياض خاصة في صورة الحذف بنقطتين متتابعتين، والسارد في قصة " الكذبة " إنما ربطهما بتساؤلات أراد لها إجابة تخفف من وطأة الصدمة، فهذه النقط المتتابعة قد سرعت من حركة السرد نوعا ما، كما فتحت باب التأويلات لدى المتلقي في رغبته إيجاد الإجابة الملائمة عما يعتريه من فضول، فلم السارد كذبة ؟ وما الكذبة التي يقصدها ؟

(1): حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 58.

(2): ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، ص 11.

أما عن الحذف بالنقط الثلاثة المتتابعة فنجد قوله: « تسلق القمر سدرة الم... دغدغ التراب أخمص القدمين... انبطحت أستف التراب... »⁽¹⁾

وقد ورد هذا المجتزأ السرد في قصة " المعراج " وإنما وظف السارد هذه النقط للإفصاح عن كلام ما ولم توضع اعتباطاً، خاصة وأنه لجأ إلى إضمار أربعة أحرف (ن،ت،هـ،ى) فعوض الإقرار بسدرة المنتهى، فضل السارد إشراك المتلقي في العملية الفنية ككل، وترك له المجال واسعاً لسد الثغرات التي تعكسها النقط الثلاث. وقد سلم ميشيل بوتور بأن « أفضل ما في الكتابة، كما نعلم، هو الإبقاء على الكلام، فالكلام يذهب والكتابة تبقى. »⁽²⁾

وعليه، فالكتابة تفصح عن نفسها حتى عند الغياب، وإن تبنت لغة الصمت يبقى لها رجوعها الذي تجسده فلسفة البياض، ليأتي المتلقي فيفك علاماتها تبعاً لتأويله هو، وذلك لأن الكاتب « بحاجة ماسة إلى القارئ ليقوده بنجاح، كشريك له في التأليف، كغذاء له في نموه وثباته، كشخص، كفكر ونظرة. »⁽³⁾ ويهدف النهوض بهذا المشروع التأويلي الذي طرفاه المؤلف والمتلقي، يلجأ الأول (المؤلف) إلى لغة البياض التي توجه القارئ ليكون قارئاً نموذجياً، على اعتبار أن البياض تقنية تجسد بلاغة الصمت داخل مشروع الكتابة « فالصمت فعل، فعل التوقف عن الكلام، أو فعل عدم بداية الكلام فهو إذن إجراء، إستراتيجية، بل حتى تواصل. »⁽⁴⁾

وهذا التواصل الموجود بين الكاتب والمتلقي تساهم في تفعيله نقط الحذف، التي تعد إستراتيجية متعمدة من قبل القاص بغية إشراك المتلقي في سرد ما لم يقل، فللنص سلطتان: سلطة الكتابة وسلطة القراءة، ونحن نعي تماماً أن القراءة التي يقدمها المتلقي قد تتعارض ورؤية القاص، خاصة أثناء ثغرات الصمت التي يتركها الكاتب عمداً في عمله، وهنا لا مناص من الاعتراف بأن سلطة القراءة لا بد وأن تستند إلى مرجعيات معرفية، فصحيح أن البياض يمنح المتلقي حرية، ويبرز ثقة الكاتب بنفسه، إلا أن المهمة الكبرى تقع على عاتق القارئ الذي يأبى التسليم بالطبق الجاهز، بل يروم التفكيك وتأويل الوجه الآخر للغة.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، ص 17.

(2): ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 110.

(3): م ن ، ص 13.

(4) : Annette de la motte : Au-delà du mot : une «écriture du silence» dans la littérature Française au vingtième siècle, Lit Verlag Münster , 2004 , p13.

3. شعريّة الكتابة الأفقيّة والعروية في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

والكتابة الأفقية هي العادية، المألوفة، التي تبدأ من اليمين إلى اليسار، أي استغلال الصفحة ككل «وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أن ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي»⁽¹⁾

ويمكن للمتلقّي إيجاد هذا النوع من الكتابة في المجموعة القصصيّة " رحلة البنات إلى النار "، إذ وردت جملة قصص وفق خط أفقي، يلغي الفراغات الكبيرة بين الأحرف وحجم الصفحة، وعليه فهذا النوع من الكتابة يعطي انطباعاً بالتكثيف لدى المتلقّي، وفي الوقت نفسه تمارس الكتابة الأفقية دورها داخل القصة التي تتسم في شكلها الخطي بتراص الكلمات وتتابعها في منحى أفقي يبرز فعلاً مؤشراً الجنسي.

يقول السارد في قصة " التجاحش ": « تجمد الدم في السيقان الملتوية... تتأبّت الأشداق... لف السأم العيون... وحدها كلمات الإمام تطوف بين الصفوف المتراسة كدكتاتور يفرض سطوته على الجميع... »⁽²⁾

فتتراءى الصفحة للقارئ مزدحمة الكلمات، وهو أمر منطقي، بالنظر إلى السارد الذي قدم وصفاً دقيقاً للحدث قبل اتساعه، ما خلف الفضول لدى القارئ في معرفة الحدث الآتي، فاحتشاد الأفكار في ذهن السارد جسده الكلمات المتراحمة على الصفحة، وجسده عواطف السارد المضطربة في تقديمه المشوق للحدث.

وإذا كانت الكتابة الأفقية تستغل الصفحة بأكملها، فإن الكتابة العمودية تستغلها بصورة جزئية « كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها، وتفاوت في الطول بين بعضها البعض »⁽³⁾

وقد وظف القاص هذه التقنية في بعض قصصه التي تروم التجريب، فكانت أشبه ببطاقة شعريّة تعكس حرية القاص في الكتابة وانفلات حدود التلقّي لدى القارئ، فيقول في قصة " الأمير شهريار ":

« ذات صباح...
من زمان مضى وباد... »

(1): حميد لحميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 56.

(2): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار، ص 07.

(3): حميد لحميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 56/57.

رتل الجد وصاياه على مسامع الأحفاد...

قال:

- هي ذي نخلتكم سامقة...

تمد جذورها الدافقة...

(1) « في أعماق القلوب الباردة... »

فالحوار كان سريعا على شكل لقطات قصيرة، تزيد من الدفقات الشعرية للمقطع ككل.

ولأن الجمل السردية كانت في أقصى اليسار من الصفحة وتحت بعضها البعض، نقلت لنا بعض

القصص حالات الكتابة العمودية، فكانت على شكل أشعار متوازية، فهذا المقطع السردى يروي حدثا تجاوز

الشكل المعتاد للقصة القصيرة، إلى شكل كاليغرافي مختلف تجسيدا منه للتكثيف والإضمار.

« التهمت مدينتي حبيتي تفاحة... »

لا تقربي هذه الشجرة

كانت التفاحة حمراء...

كنهد عذراء...

تلذذت مدينتي حبيتي طعم التفاحة الحمراء...

تمططت...

تشاءبت. » (2)

فالقاص في مجموعته القصصية، يعي قلق الصفحة فيعيش بياضها وينتهك سوادها، خاصة إذا اعتمد الكتابة

العمودية، لأنه بصدد تطويع عدد قليل من الكلمات وتوزيعها توزيعا مغايرا لسنن الورقة البيضاء، وغالبا ما يروم

الصمت ليترك المجال أمام المتلقي الذي لابد وأن يستجوب الكلمات فتحكي عن نفسها وتعبر عن

استمراريتها داخل جسد الكتابة.

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار، ص 47.

(2): م ن ، ص 34.

ثانياً: شعريّة الحدث في مجموعة " رحلة البنات إلى النار ":

إن الاقتراب من العالم القصصي، سيفرض على المتلقي الوقوف عند عناصره التكوينية، ومنها الحدث الذي يمنح القصة الأبعاد الإستمولوجية والإيديولوجية، خاصة وأن القصة اليوم لا تفضح نفسها، بل تأتمنها وما يضمن لها الاستمرارية قدرة القاص على تكييف الحدث والموقف الذي يريد بثه في بناء عمله ككل.

« والحدث مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملاً له معنى، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطاً وثيقاً كارتباط الخيوط معاً في نسيج يشكل قطعة قماش. »⁽¹⁾

فالحدث القصصي بحث في أركيولوجية القصة، من خلال ما يعطيه إياها من سمات تشويقية، لذا عُدَّ بطاقة هوية لها عبر تأنيثه للمشاهد، وهو في المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " ينحو منحى الإضمار بحكم التجريب، إذ يعتمد الكثافة التي تستدعي تأويلات خاصة مشحونة بالتكرار للمطلقات، ذلك أن المتلقي أثناء كسر ما تخفيه القصة سيجد طرقاً مراوغة ومراودة، وهو ما يترصده الحدث بضمانه الترهيص والجسد والختام، مع قولبة بعضها أحياناً.

وأهم ما يجب توافره في الحدث ما يعرف بالوحدة والتي « تتحقق عندما يجيب عن أسئلة أربعة هي: كيف وأين ومتى ولم وقع الحدث ؟ ولا يشترط في الأحداث أن تكون كبيرة ضخمة، أو متعلقة بشخصيات مرموقة، بل يستوي أن يتخذ القصص مادة قصته من الحوادث الضخمة، أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية، أو يتخذها من الشخصيات دون أن يشعرنا أنه واقف خلف خيال الظل يحرك دمي صغيرة كما يشاء. »⁽²⁾

وعليه، فإن الحدث تأنيث بنائي للتجربة القصصية ككل، ما يمنحها خصوصية فنية نابغة من توقعات الزمن وما تفرزه الشخصيات من أدوار قد تتداخل فيما بينها، وقد كان القاص في " رحلة البنات إلى النار " بارعاً بتوظيفه للأحداث، على تنوع مستويات بنائها، والتي تعتمد أساساً الترتيب معياراً.

(1): عبد القادر أبو عريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص 124.

(2): م ن ، ص 125/124.

1. شعريّة اللسان اللسانيّة في رحمة البنات إلى النار:

أ. البناء المتتابع:

ويعني أن « تروى القصة جزءاً بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئاً من قصة أخرى»⁽¹⁾

فهذا النمط من البناء اختزال للمشهد الكتابي كافة، على اعتباره وليد التكثيف الذي يعد أبرز سمات القصة القصيرة، كنتاج لغوي يؤثّر لأسئلة الشعريّة وتوضعاتها داخل السرد القصصي بربطها بالقاص طبعاً، ذلك أن « القصة القصيرة ليس لها شكل واحد محدد، وليس لها تكتيك خاص ولا وعاء تصب فيه، بل إن الكاتب حر في أن يوصل انطباعاته بالطريقة التي يراها ملائمة.»⁽²⁾

وتبعاً لذلك، فإن نسق البناء المتتابع لا يقبل بالارتداد إلى الوراء، لأن تعاقب الأحداث يحول دون ذلك، فهي (الأحداث) تنطلق من نقطة معينة، لتنمو تدريجياً إلى أن تصل إلى نقطة النهاية، في جو يتسم بالضغط السردى « فكاتب القصة القصيرة لا يعنى بسرد تاريخ حياة، أو إلقاء أضواء مختلفة على أحداث مختلفة، أو الإبانة عن زوايا متعددة الأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية... لأن كاتب القصة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا، ويلقي عليه ضوءاً معيناً لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها. »⁽³⁾ ذلك أن مساحة القصة تقتضي الاقتصاد السردى للوصول إلى الهدف في لحظات معدودة مقارنة بالرواية، وخير ما يميز بينهما (القصة / الرواية) جنوح الأولى إلى نسق المتتابع.

وبالرجوع إلى مجموعة " رحلة البنات إلى النار " نجد أن هذا النمط موظف بكثرة، ولنأخذ على سبيل المثال قصة "الصنم":

« بذر في قلوبهم تبر المحبة.. طوق عيونهم البرينة بباقة أكمامها...

– أنا ابنكم...الأوفى...و...خادمكم...الأمين...

نمت حوله الأوردة والشرابين أكاليل غار... ثم رفعته على عرش القلب

(1): جاسم خلف إلياس، شعريّة القصة القصيرة جداً: دراسة، دار نيوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، دط، 2010، ص 100.

(2): عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2005، ص 60.

(3): رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، مصر، دط، دت، ص 95.

حين استوى على العرش غدت شرايينهم وأوردتهم أذرع أخطبوط تمتص منه دفء الطين وتحقنه

ياكسير الرب... صار ضما... ثم نصف إله... ثم
إلها... وصار بينه وبينهم برزخ لا يغيان...
رماهم في الجب وهم يجأرون... ثم قذف في
قلوبهم باقة من سهام نصلاتها:
- أنا... ربكم... الأعلى... و... إلهكم... الأكبر...
مسخوا ربهم عجوة... ثم أكلوه.» (1)

فالملاحظ على هذه القصة، أنها سارت وفق منطق خاص نابع من تتابع الأحداث بعضها بعد بعض، حيث سُردت القصة بضمير الغائب، فجاءت الأحداث مضغوطة ومتلاحقة، دون وجود أدنى فاصل يفصل بينها مشبته تغير الحالة، فبعد أن مسخ صنما، قال: "أنا ابنكم وخادمكم"، وبعد ضمانه تنصيبه ملكا على الرعية، انقلبت الموازين فقال: "أنا ربكم، وإلهكم" وبعد أن رماهم بادئ الأمر بنظرات حب وشفقة، قذف فيهم لاحقا باقة من سهام، لتقلب عليه الأحداث آخرا بأن مُسخ عجوة، كان مألها الأكل، وهو ما يثبت أن «الحدث تمزق، شرح لا يمكن التنبؤ به» (2)

فالحدث لا يستقر على حال، بيد أن نسق التتابع يحتزل المسافة السردية ويقتل عنصر التشويق لدى المتلقي، ذلك أن تغييب المفارقات الزمنية مثلا يحول دون ذلك، فقصة "الصنم" جاءت واضحة المعالم من البداية إلى النهاية، لدرجة يحس فيها المتلقي بنوع من التسارع الذي يفضي إلى النهاية مباشرة، إذ اعتمدت القصة نفسها أحداثا متتابعة، وفق تسلسل زمني محكم، دون العناية بديكور المكان، فعدم وجود الوصف سريع منها ليسلط القاص الضوء على مشاعر الخيانة، والاستغلال، وعليه بدأت الأحداث من نقطة محددة، وانتهت عند أخرى، خاضعة لترتيب كرونولوجي مميز.

كما تمثل قصة "أنا ربكم" هذا النوع من البناء، في قول القاص: «دخل المدينة على حين غفلة منا... كانت الريح عاصف فيها صر... وكان في الجو برد وقر... لزمنا جميعا بيوتنا لا نبرح... وكان صوته يصل قلوبنا كعواء الذئاب أو كشفير الغيلان... دثرنا الرعب فبتنا نرقب عين الصبح، وما كاد حتى

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الصنم"، ص 04.

(2): Amélie Paquet, Le touriste, ou celui qui préférait éviter les événements dans plateforme de Michel Houellebecq, dans le livre de : Nicolas Xanthos et Anne Martine parent, bibliothèque et archives nationales du Québec, Canada, 2011, p111.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

وجدناه يقف في الساحة فيه من كل شيء إلا شيء الإنسان... حين اكتمل جمعنا أخرج حبالاً فإذا هي حيات، ومد قامته فإذا هو أفعوان... فغرنا جميعاً أفواهنا ورحنا نرمي إليه بكل ما نملك

صاح فسكتنا قال:

- أنا ربكم الأعلى...

لي هذه المدينة...

أنتم نعالي وبغالي...

وهي حبيتي وجرتي...

خرسنا جميعاً... تهادى أفعوانا... جأرنا:

- أنت ربنا الأعلى... أنت أنت...

ودون أن تسكت الشفاه اشربأت الأعناق...

وقامته تمتد كالجبل تصاعد إلى عرش الرب. (1)

فإذا أردنا اختزال ما ضم الحدث لوجدناه كالآتي:

- الدخول إلى المدينة.

- الوقوف في الساحة والتحول.

- السيطرة.

فالحدث في هذه القصة قد توالى جزئياته الواحدة بعد الأخرى، دون وجود روابط تربط بينها، فالقصة واحدة ولا تتفرع إلى قصص أخرى، لكن أعني ذلك أن هذا النوع من القصص المعتمدة نسق المتتابع، وضعت لتحقيق الامتاع فحسب؟ أم أنها تجاوزته إلى البحث عن معنى المعنى؟

إن هذا البناء (المتتابع) اشتهرت به القصص القصيرة لما ترومه من رموز تغطي بها المساحة السردية وقصة " أنا ربكم " حظيت بهذه العناية الرمزية التي ولّدتها اللغة وما تحمله من سمات التكثيف، « فكل شيء في القصة القصيرة يميل نحو الخلاصة. » (2) وهو ما يتماشى مع المنطق الاعتيادي للواقع الخارجي، أين نلغي المتتابع والتعاقب على مستوى الأحداث، وعلى اعتباره الأكثر شيوعاً في بناء الأحداث.

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار " قصة أنا ربكم"، ص 24/23.

(2): عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 66.

ب. بناء التناوب:

وهذه الصيغة قد «صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم القارئ بإعادة تنظيمها؛ فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق، إنما يحاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية». (1) ما يعني أن هذا النسق يقوم على سرد قصة أو أكثر، وذلك بأن يقص السارد جزءا من القصة، ثم يدخل جزءا من قصة أخرى ليعود بعدها إلى القصة الأولى، وهكذا إلى غاية إنهاء العمل السردى ككل، وهذا كله ناتج عن عدسة السارد التي يسلطها بين فضائين أو عدة أفضية متباعدة أو متشابكة الزمن، وبالمقارنة مع نسق التتابع، فبناء التناوب حديث النشأة، يوظف في الروايات والقصص الحديثة، لأنه أشبه بسيناريو يوزعه السارد كبقما يشاء على شخوص قصص قد تلتقي في نقطة زمنية محددة وقد تبتعد.

وفي مجموعة " رحلة البنات إلى النار " نجد قصة " ندريرف ودب الجليد " تعكس هذا النسق؛ فهي تدور في محورين، أولهما قصة ندريرف الذي يقارن بين نفسه كشاعر، وما يقتضيه الواجب بأن يحمل السلاح للذود عن وطنه فقد كان ندريرف رجل القلم والقلب السليم، إلا أنه فضل استبداهما بالرشاش بغية إعادة رسم منطق آخر مغاير؛ فالوطن محتل من طرف دب الجليد، الذي لا يعرف الرحمة ولا مناص من مواجهة الحقيقة، بيد أنه وقبل أن ينهي السارد قصة ندريرف، سرد قصة أخته عائشة التي فاجأت أخاها بزيارته وهي تحمل قرارا مهما بأن تحمل السلاح للدفاع عن الوطن، دون أن ينسى السارد إدراج قصتها مع زوجها الذي اقترحت عليه تزويجه بأخرى لمجرد أنه خالفها الرأي، فيقول السارد على لسانها:

« عائشة يا ابن أُمي...

لا تخيفها الحرب...

ولا الدماء.

عائشة لا تفزعها الحراب...

ولا الخراب...

ولكن أثارني أبو البنين...

(...)

دعوته للزواج فأبى...» (2)

(1): جاسم خلف إلياس، شعريّة القصة القصيرة جدا، ص 101.

(2): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة ندريرف ودب الجليد"، ص 85/84.

الفصل الأول سيرة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

ليعود السارد مجدداً إلى القصة الأولى، قصة ندييف الذي اختار الصواب بعد رؤيته شجاعة أخته عائشة، وهذا كله « من أجل الورد...والزهر...والقوزح البديع من أجل الحب...»

من أجل البراءة في عيون الرضيع. (1)

إذ تتجاذب أحداث كلتا القصتين بعضها ببعض، وتنتقل بصورة جذابة، كون المتلقي داخل القصة يعيش عالين لا عالماً واحداً، ليصل في الأخير إلى نقطة تلتقي فيها قصة ندييف وعائشة. وهكذا تنقل السارد مرتين في قصة " ندييف ودب الجليد " بتناوب مميز ومنحى سردي شديد الخفة، والذي استشعره المتلقي في رحلة بنائه أفقا خاصا يؤلف بين كلا العالمين المتشابهين في نقطة واحدة هي نيل الحرية.

ت. البناء الدائري:

« وهو أن تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية، ثم تعرض ما سبقها لتنتهي عند نقطة

البداية مجدداً. (2) فالسرد ينطلق من نقطة متأخرة في الأحداث القصصية، أين يبدأ من النهاية وصولاً إلى البداية التي تنتهي بها القصة ذاتها، ويعد هذا النسق من أحداث الأنساق البنائية الموظفة في الأعمال الأدبية، إلا أنه وبجانب حدثه يبقى هذا البناء أقل الأبنية توظيفاً، ولعل هذا راجع إلى اتخاذه تكتيكاً خاصاً في قولبة الأحداث والعبث بنظامها.

ومن أمثلة البناء الدائري، ما جاء في أحداث قصة: " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة " التي تجسد رؤية البطل لحلم راوده عن مدينة مسخوطة قلبت فيها الموازين رأساً على عقب، وكل هذا في حلم. «...دخلت المدينة...وجدت الشوارع مليئة بأناس أو بمخلوقات كالأناس لست أدري على وجه التحديد فأخذتني الدهشة، كان للجميع أذنان طويلة وأنوف صغيرة مبتورة وكانوا جميعاً رغم اختلافهم البين يضحكون كالعاهرات...ويقهقهون كالمومسات حتى تظهر أضراسهم الخشبية (...) ورأيت بعضهم يدغدغ بعضاً بأظافر من حديد حتى تسيل دمائهم الصفراء، وهم يضحكون ويقهقهون... وشاهدت بعضهم يمسك بذيول آخرين ويلسعون ظهورهم بسياط طويلة، وهم يضحكون ويقهقهون. (3)»

(1): رحلة البنات إلى النار: ندييف ودب الجليد ، ص 89.

(2): منتصر عبد القادر الغضنفر، عناصر القصة في الشعر العباسي، دار المنهل للطباعة والنشر، عمان، الأردن، 2011، ص 32.

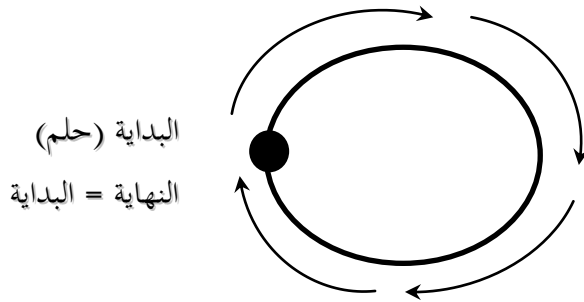
(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة "، ص 120.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

فقد رسم السارد في هذا المختزلاً القصصيّ مشهداً وصفيّاً لمسيرته نحو المدينة المسخوطة بغية إيصال رسالة النخلة لها، وأثناء رحلته صادف العجّاب، من مخلوقات غريبة تشاكل الأناس، إلا أن ضميرها في حالة توقف وهو ما تعبّر عنه قهقهاتهم المتكرّرة، وما يزال الزمن يسير، معبراً عن الكابوس الذي رآه السارد، وما تلبث الأحداث أن تعود إلى نقطة البداية متمثلة النهاية، في استيقاظ البطل صباحاً مرعوباً بما رآه البارحة. «...وقمت فزعا مرعوباً من نومي ألّعن الكابوس...»

وألّعن المدينة المسخوطة الممسوخة.⁽¹⁾

وبهذا بدأت القصة من النهاية، لتتطرق إلى بقية التفاصيل لاحقاً، بشكل متسلسل، وصولاً إلى النهاية التي تعد نقطة البداية، وكل ذلك وفق مسار دائري ينطلق من نقطة ليعود إليها.



وبناء على ما سبق، فإن هذه الأنساق البنائية اختزلت واقعاً شديداً التعقيد، ولا أدل على ذلك انتسابها ثلاثتها إلى مجموعة "رحلة البنات إلى النار" تبعاً لما يرومه المتلقي، للارتقاء فنياً بالعمل القصصيّ، ذلك أن العمل الأدبي نتاج يتشاركه المبدع والمتلقي في الآن ذاته. وما هذه الأنساق إلا تأشيرٌ للوصول إلى عالم النص والدخول إلى ميكانيزماته السردية التي تتموضع فيها مختلف الدلالات لتصل إلى النضوج والعمق الفني.

(1): رحلة البنات إلى النار: رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة، ص 121.

2. استهلال السرد :

القصة القصيرة جنس أدبي، ارتأى اليوم التلبس بعدة تقنيات مواكبة للعصر، ومراوغة للمتلقّي في انتهاكها لبعض القوانين، وسنّها لأخرى تسير معه (المتلقّي) نحو العالم الفني، الذي يمنحه القارئ سمة الخلود ذلك أن « القارئ يسكن عقل الكاتب منذ الاستهلال »⁽¹⁾ فالعلاقة إذن تكميلية وإستراتيجية قائمة على مبدأ الشراكة بين القاص والمتلقّي، ولأن الحدث يعد بمثابة العمود الفقري للقصة، فإنه يستدرج القارئ _ تحت وطأة التمويه _ لحل ما علق عليه من دلالات، وأول ما يطالعنا به الحدث ما يعرف بالاستهلال.

حظي الاستهلال باهتمام بالغ من قبل المشتغلين بالسرد لما له من تأثير على القارئ، فهو الفاتحة التي تجذبه أو تنفره من العمل الفني ككل، وإذا ما تتبعنا مسيرته التاريخية لوجدناه معادلاً لما عرف بحسن المطالع سابقاً، ما يجعلنا نستذكر حازم القرطاجني حين يقول: « وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها. »⁽²⁾

فلا بد للقاص أن يجيد صناعة استهلالاته، ويحسن سبكها نظراً لما تخلفه من تأثيرات متجاذبة لدى المتلقّي. هذا وورد الاستهلال تحت مسمى: " حسن الابتداء " عند " علي صدر الدين بن معصوم المدني " حيث يقول: « من البلاغة حسن الابتداء، ويسمى براعة المطلع وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقها وأسلسها وأحسنها، نظماً وسبكاً، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى، وأخلاقها من الحشو، والركة والتعقيد، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب. »⁽³⁾

وفي قوله هذا شروط الاستهلال ليكون مؤثراً في نفس القارئ؛ إذ يجب أن تتوفر فيه المادة المعجمية المعبرة والسلسلة، وأن تكون واضحة المعالم، ذلك أنه (الاستهلال) أشبه بمفتاح إلى النص والذي يمكّن بزمّام عملية التلقّي، فهو وسيلة القارئ للدخول إلى عالم النص، وهو ما يرمي إليه الشيخ " تقي الدين أبو بكر علي "

(1): محمد العبد، البحث عن المغزى: تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي للنشر، القاهرة، 2012، ص 169.

(2): أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق و تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار غرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 309.

(3): علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج1، تح وتر: شاكّر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، الأشرف، ط1، 1968، ص 34.

المعروف "بابن حجة الحموي" حين قال: «اعلم أنه اتفق علماء البديع، على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة (...)» وقد سمي ابن المعتز براعة الاستهلال حسن الابتداء، وفي هذه التسمية تنبيه على تحسين المطالع، وإن أخل الناظم بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء.⁽¹⁾

ما يفضي إلى أن الاستهلال أو المطلع وليد المعنى الواضح ذي الألفاظ الرقيقة العذبة، وفي كتابه أشاد ابن حجة الحموي بجهود ابن المعتز الذي يعد من أوائل المهتمين بالاستهلال تحت اسم "حسن الابتداء" وقد ورد له تعريف في "معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب" من أن «الاستهلال هو الذي تعرض فيه ملايسات الحكمة قبل المضي إلى الحدث نفسه. والاستهلال أيضا الجزء الأول من الكلام (...)» الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ والعبارات يشير بها إشارة لطيفة إلى موضوع الكلام وكيفية التدرج فيه، ويقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين⁽²⁾ لتلقي كل مدلولات الاستهلال (باختلاف مسمياته) في نقطة مشتركة هي بدء الشيء بطريقة ملفتة، الغرض منها جذب انتباه الجمهور.

ارتبط مصطلح الاستهلال — من باب الموقع النصي وعلاقته بالمتلقي — بالعتبات، لأن «لنص الإبداعي مهما كان: بداية، بداياته أو استهلاله، استهلالاته (...)» منها يتسنى الدخول إلى فحوى النص لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن فيه.⁽³⁾

لذا عُدَّ الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي لما له من دور بارز في إضفاء سمة التشويق للقارئ وتشكيل رؤية مقتضبة عما ينتظره داخل المتن، وفي هذا مقصدية لإثارة فضول المتلقي، والإفصاح عن بعض أغاز النص، ما يعطيه أولية توجيه الفعل القرائي الناشئ في الأساس من أسئلة نصية يسترقها المتلقي خلسة أثناء تفكيك مضامين الاستهلال منذ اللحظات الأولى التي اختزلتها بضعة أسطر. وفي هذا الصدد يقول صبري حافظ: «ليست البداية أي كلمة عادية كغيرها من الكلمات، ولكنها المدخل اللغوي إلى عملية التواصل الشائقة المعقدة، هي لحظة المواجهة الأولى مع القارئ، واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئية حتى تبدأ عملية تحويل الكلمات المرصوفة على الورق إلى عالم

(1): تقي الدين أبي بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 14.

(2): مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 32.

(3): صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص 17.

(1) «حي من الرؤى والأشواق والهواجس، إلى كون مزدحم بالشخصيات والأفكار والصراعات فالاستهلال نقطة تماس إستراتيجية، وحلقة وصل بين العنوان والمتن القصصي أو بين البداية والنهاية، في امتزاجه بسلاسة بما لم يفصح عنه النص، سواء أكان مقنعا ومراوغا لا يأبى الاستسلام أمام المتلقي إلا بتفكيك جزئيات النص، أم كان صريحا يكشف عن طابع النص ويختزل هويته في بضعة أسطر، فهو كما يرى ياسين النصير: « النواة المخصصة، تلك التي ستتحول خلال العملية الإبداعية، إلى جنين، ومن ثم إلى كيان كامل، له رأس وأيدي، وقوام وأحشاء، وإذا ما احتوت هذه النواة المخصصة على تشويه ما، انعكس ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحقة ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة. » (2)

والأمر هنا لا يتعلق به كخصيصة بدئية فحسب، بل كعنصر ينتمي إلى المتن القصصي ككل، ونحن هنا نربطه بالحدث، ولذا يكشف الاستهلال عن شعرية مميزة، في ارتباطه بقعة ضوء مسلطة على الحدث، ما يجعل القارئ في حالة ترقب دائمة، بتركيزه على العلامة الفارقة بين أن تكون القصة خالدة أم ميتة _ إن صح التعبير _ وبناء عليه، نلفي عدة أنواع للاستهلال الحدتي في المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار."

أ. الاستهلال الحواري:

يشكل الحوار نقطة إستراتيجية في نقلها الحدث من زاوية إلى أخرى، على اعتباره أهم الطرائق التواصلية التي تجمع بين الإرسال والاستقبال، وإذا ما تتبعنا الحد المعجمي لهذه الكلمة لوجدناها بمعنى التجاوب، وفي هذا المقام يقول ابن منظور: « أحرار عليه جوابه: رده، وأحررت له جوابا وما أحرار بكلمة، والاسم من المحاوراة الحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحاورة: المجاورة والتجاوز التجاوب. » (3)

وهو المعنى ذاته الذي يرمي إليه " الراغب الأصفهاني" إذ يقول: « المحاوراة والحوار: المرادة في الكلام، ومنه التجاور. » (4)

ما يعني أن الحوار على علاقة وثيقة بالشخص بغية التواصل والتفاعل، لأنه (الحوار) وسيلة ناجعة في رسم الشخصيات وتبيان جوانب مهمة منها، قد تخفيها سلطة السرد، فضلا عن تقديمه تمفصلات مهمة للأحداث وما ضم إطارها الزمكاني من حيثيات تساعد في الكشف عن المضامين التقنية.

ومن أمثلة الاستهلال الحواري ما ورد في قصة " المنحة":

(1): صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، العدد 21-22، 01 يوليو 1986، ص 141/142.

(2): ياسين النصير، الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دار نينويل للطباعة والنشر، سوريا، دط، 2009، ص 13.

(3): ابن منظور، لسان العرب، مادة حور، ص 1043.

(4): أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج1، تح: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز للنشر، دط، دت، ص 178.

« جمع مجلس وزرائه... قص عليهم رؤياه:

- رأيت أرجلا مقطوعة تدلك ساقِي... رأيت بعدها نفسي أعدو كالغزال.

- قال كبيرهم:

- أطل الله عمر مولانا... تعبّر الرؤيا أن تقطع بعضا من أرجل الرعية، ثم تدلك بها

ساقيك، وستشفى من شللك الذي لازمك عقودا. »⁽¹⁾

تنهض بنية الاستهلال الحواري هنا على منحى رؤية شارك فيها الراوي شخصياته، اعتمادا على حوار خارجي (*Dialogue*) دار في بلاط الحاكم حول تفسير حلم، كان غرض صاحبه سد ثغرات تنقص من قيمته كحاكم للرعية بغية عدم الشعور بالاختلاف، وكان له ذلك آخر المطاف، كون كافة رعاياه قطعوا أرجلهم وعلى رأسهم كبير وزرائه.

واعتماد هذا النوع من الاستهلال داخل القصص قليل بالمقارنة مع غيره، ذلك أن العادة السردية تفرض مصاحبة الحوار للحدث السردى لا أن يتقدمه، الأمر الذي وجّه انتباه المتلقي بتسليط الضوء على ما دار من حوار بين الشخصيات القصصية، وعليه فقد جاء هذا الحوار إشاريا يتماشى وطبيعة الموضوع ويتناسب وعتبة العنوان ككل، كما ساعد على تحريك مجريات الحدث، وخلق بعدا دراميا مؤثرا لدى القارئ كونه (الحوار) زجه (القارئ) مباشرة في قلب الحدث الذي يشتد حدة كلما أوغل في القراءة. هذا وضمت قصة "الجدار" في المجموعة نفسها هذا النمط من الاستهلال والتي دارت في مجملها حول هدم الجدار.

« قال صاحبي:

يجب أن نهدم الجدار

نظرت إليه بعينين زائغتين وتمددت قريبا منه

لم يسكت، أعاد ثانية:

يجب أن نهدم الجدار... »⁽²⁾

وهو ما زاد من درجة فضول المتلقي، لمعرفة سر الجدار الذي سيهدم، وقد ساعد الحوار في الرفع من وتيرة هذا الفضول الذي يزداد حدة كلما تكررت عبارة " يجب أن نهدم الجدار."

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة المنحة"، ص 03.

(2): م ن ، "قصة الجدار"، ص 05.

ب. الاستهلال الوصفي:

يمكننا القول « إن كل قصة قصيرة إن هي إلا تجربة جديدة في التكنيك، إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقا وشمولا، وما دام تصميم القصة القصيرة قائم على الأداء الدقيق للانطباع، فلا بد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن غيرها من القصص. »⁽¹⁾

وهذا الانطباع يحمله الوصف على عاتقه كونه ناقل رموز وأنساق تصور أبعادا مهمة داخل العمل القصصي ككل، ما جعله يتبوأ مكانا مهما كآلية من آليات السرد. ولأنه كذلك فقد جاء الاستهلال الوصفي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " لتعزيز هذه الآلية (الوصف) ولتسهيل عملية الولوج إلى عالم القصة، والوصول بصورة سلسة إلى دواخل الشخص والشخصيات والفضاء القصصي بصفة عامة.

ومن أمثلة هذا الاستهلال ما جاء في قصة " التجاحش ":

« تجمد الدم في السيقان الملتوية...تشاءبت الأشداق... لف السأم العيون...وحدها كلمات الإمام تطوف بين الصفوف المتراصة كدكتاتور يفرض سطوته على الجميع... شخر شيخ عميقا...حك شاب عينيه ناهرا عنهما النعاس...حوقل كهل خلفهما...تململ آخر بجواره...ضغا الميكروفون لعنت الشريا اليوم الذي ركبت فيه في هذا المكان...

اتسع فم الإمام وتطاول لسانه...خرج من أعماق فمه...خرج من بين شفثيه...تجاوز الصف الأول والتف حول رقبة شاب في الصف الثاني كانت تظهر على محياه علامات التذمر... »⁽²⁾

فالوصف انتقل من الشخصية، إلى المكان ليعود إلى الشخصية مجددا، فيكون الاستهلال بمثابة لوحة فنية متعددة الألوان، موضوعها الأساس يدور حول كيفية دفع أجرة ذابح الأضحية، ومكانها المسجد كنقطة تستقطب العلم والمعرفة، وقد أعطى الاستهلال الوصفي أهمية للشخصية عن طريق وصف انفعالاتها وتصرفاتها الموحية بالسأم والضجر، ولا غرو في ذلك، فالوصف أبجدية الإنسان الأولى في التصوير وبحته عن مرآة عاكسة لما يختلجه من نوازع نفسية تروم الانعتاق والخروج إلى الواقع.

وعليه فهذا الاستهلال يعد مدخلا مختزلا لما للغة من سحر، تنفقه عبر تدفقات وصفية مميزة ومغرية للمتلقي، كما هو واضح في قصة " الكهف ":

(1): يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001، ص 40.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة التجاحش"، ص 07.

« كل شيء كان ضيقاً... الكون والفضاء... القلوب والسماء، الأرض كانت كفا... والمسافات

أشبار... الشمس ظلام... البدر زنجي في منجم فحم .» ⁽¹⁾ فقبل أن يلج القاص بؤرة الحدث، قدم لنا مشهداً مختصراً بوساطة الكلمات عن مكان الحدث، الذي يجري بمسحة ضيقة ومختزلة، بألفاظ واصفة هيأت الجو للقارئ بغية مواصلة القراءة.

والواقع أن أغلب قصص " رحلة البنات إلى النار " اعتمدت الاستهلال الوصفي الذي يؤثّر للحدث ويجعل المتلقي على أهبة الاستعداد لما سيأتي، وهو ما تتسم به قصة " أكل الورق ":

« كان... كالمهر البري كان... كالشمس المشرقة كان... كان وكان الحلم كبيراً كبيراً بحجم الدنيا والآخرة... ومزهراً كان كما حدائق السوسن والرجس والياسمين وناظراً ومستقراً.

في عينيه الواسعتين تحلق الحمامات وتبني أعشاشها آمنة مطمئنة، وفي صدره الرحب كانت تنبت أزهار البنفسج، وكان يجب أن يغني فيرسل لحنه مغرداً حتى تتمايل الأغصان والصخور... وكان يأكل الورق حد التخمّة، ويشرب الصمغ حتى الثمالة. » ⁽²⁾

ليبقى الهدف من الاستهلال الوصفي ملاحقة المعطيات المختزنة داخل القصة، والتي تساعد القارئ للدخول إلى العالم القصصي.

ج. الاستهلال المشهدي:

ويعتمد هذا الاستهلال إلى تحويل المادة القصصية، من لوحة سردية متخيلة إلى أخرى مرئية، وبذلك فاندماج كلا اللوحتين يشكل مشهداً أقرب ما يكون سينمائياً، عبر اندماج طبولوجية الزمان والمكان والتغلغل في عمق الشخصية، حيث يحدث المشهد « في زمان ومكان محددين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير من المكان أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة معينة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية منفردة. » ⁽³⁾

فالاستهلال المشهدي رصد لمواقف متباينة من خلال عدسة القاص، الذي لا بد وأن يستفيد من ثقافة سينمائية في رسمه مشهداً مرئياً بالكلمات، والذي (المشهد) بمقدور المتلقي تخيله وإعطاؤه بعداً هندسياً بعد أن كان امتداداً وrehن المخيلة.

وخير ما مثل الاستهلال المشهدي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " قصة: " اللقلق ":

(1): رحلة البنات إلى النار ، " قصة الكهف "، ص 32.

(2): م ن ، " قصة أكل الورق "، ص 124.

(3): ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، تر: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع: 03، بغداد، 1987، ص 78.

« ابتلعت ربيقي... بللت صداً حلقي... عدت منكمشا إلى فراشي... وحدها الحمى تنضج كل جزء من جسدي... ووحدها عرافة المدينة ما زالت تحكي رؤياها. »⁽¹⁾

يبدأ الاستهلال المشهدي بإضفاء ملامح عامة عن حالة الشخصية الرئيسة في القصة، مع تحديد البنية الزمكانية، وكل هذا عن طريق إبراز لقطات سينمائية متعددة يمكن صنع مشهد منها من ابتلاع الشخصية لريقها، إلى عودتها وانكماشها في فراشها، والحمى تترك عليها آثارها مفتكة منها سلامة الجسم، ما منح القارئ فرصة تكوين لمحة خاطفة عن أجواء الغرفة، ليبيّن موقفا عما سيحصل لاحقاً، وبذلك تمكن القاص من تحقيق هذا الاستهلال المشهدي، بأن ثبت عدة لقطات في ذهن المتلقي.

د. الاستهلال الحكائي:

ويمثل هذا الاستهلال أكثر الأنواع توظيفا في القصة القصيرة، كونه يُدخل القارئ مباشرة في لجة الأحداث، وبالتالي إثارة انتباهه نحو لب الحكاية من اللحظة الأولى، ما يعطي القصة مسحة حركية تجذب إليها المتلقي، وتفتح شهيته لمواصلة المسير حتى النهاية، وقد ضمت المجموعة القصصية بعض القصص المعتمدة هذا النوع من الاستهلالات كقصة: "الآلهة"

« قبضنا عليه مجرماً متلبساً بتكسير آلهتنا... »

ربطناه من رجله ورحنا نجره في كل شوارع

المدينة المتربة حتى حجب الغبار عنا كل شيء

جمعنا حطباً... أشعلنا ناراً... رميناه فيها

وتعالينا مكاءً وتصديّة. »⁽²⁾

يلج القاص عبر الاستهلال العالم الحكائي دون مقدمات ليروي ما حدث، إذ تم القبض على المتهم، فربط من رجله وجر في كل الشوارع، ليشعلوا فيه ناراً، فذاب جسده آخراً ليتحول الجميع إلى آلهة.

والاستهلال نفسه نلّفه في قصة "القلم":

« لمحتة مترباً بين ثنايا التراب... كان قلماً مسكيناً مكسوراً الخاطر، مقطوع الهامة... توقفت عنده... »

مددت يدي لأحمله... تفهت تصرفي فاندفعت خطوة... توقفت تلفت... بسطت أصابعي... مددتها

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار "قصة اللقلق"، ص 22.

(2): رحلة البنات إلى النار، "قصة الآلهة"، ص 27.

كان القلم يئن وأنفاسه تكاد تلفظ... عاودت رفع هامتي من جديد... شمخت بأنفي دون مبالاة... وابتعت... لم أكن أمشي على التراب... كنت أمشي على قلبي وأدوس على أنات القلم.⁽¹⁾ فقد رمى الاستهلال بشباكه على القارئ بغية استلابه وزرع روح التشويق داخله، وإقحامه في العالم القصصي من اللحظة الأولى، وبناء عليه فقد حث القارئ على الاستمرار في تتبع مجريات الحدث.

3. ثنائمة (المرث):

تعد خاتمة الحدث القصصي حلقة مهمة ضمن البنية الفنية، في رسمها المنحني النهائي للعمل ككل، والذي يحدد ما إذا كان العمل مقبولا أم لا، فالخاتمة _على اختلافها_ هي ما يمنح القصة سمة الاكتمال الفني وخصوصية تجعلها خالدة أم قيد النسيان، فإذا كان استهلال الحدث بذرة النص فإن خاتمته أوراق الشجرة، فهي « النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه.»⁽²⁾

وإن كان الاستهلال مفتاح الولوج إلى الحدث، فإن الخاتمة مقبض إغلاق النص، كونها تشكل رؤية له بتحقيق تماسكه والمضي به قدما نحو ما يستشعره المتلقي من لذة ناتجة عن ذاك الصرح النصي القائم على التبادلات الإستطيقية بين استهلال الحدث، بنائه وخاتمته، فهناك دائما « تقنين لبدايات القصة ونهاياتها.»⁽³⁾ وقد توزعت خاتمة الحدث في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" إلى:

أ. الخاتمة الوصفية:

للوصف حضوره داخل العمل القصصي فهو « يحظى بأهمية بالغة في سيرورة الأحداث، وتماسك الحبكة وإحكامها.»⁽⁴⁾

وعليه فالخاتمة الوصفية ناقلة تفاصيل، ينهي بها القاص مشوار أحداثه، كون الوصف « نظام أو نسق من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات.»⁽⁵⁾ ومن أمثلة الخاتمة الوصفية ما جاء في قصة "الأم والخفافيش":

(1): رحلة البنات إلى النار ، " قصة القلم"، ص 28.

(2): رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 96.

(3): رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993، ص 78.

(4): مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة، دار السياب للنشر، لندن، ط1، 2007، ص 266.

(5): إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 206.

« كانت أرضي أزهارا وأشجارا وأطيّارا.... كل
قطرة عرق... كل قطرة دم فجرت ينبوعا يسقي
نخلا وعنبا وزيتونا وأبا.
ورأيت أُمّي عروسة في أبهى حلّتها، تتهادى
كالشمس بين الخمائل والجداول.»⁽¹⁾

وردت الخاتمة القصصية عن طريق الوصف الذي عد ركيزتها، في التصوير الفوتوغرافي الذي قدمه القاص عبر وصفه الأرض المكسوة أزهارا وأشجارا، وانتقل لوصف قطرة الدم وما يمكن أن تفعله بتفجيرها ينبوعا يسقي النخل والزيتون، واختتم مسيرته الوصفية بأمة التي رآها عروسا في أحلى صورة، تعبيرا منه عن انتمائه للوطن ونبذ الشتت، وهذا من خلال تقديمه لوحة تشكيلية عن الأشجار والأزهار والأطيّار... وما خلفه الحنين لأمه من أثر تجلّى في رسمه مشهدا بانوراميا يلخص مدى اعتزازها به، وهنا تبرز قيمة الوصف إذ « يميل الإنسان، حسب سنة ما تزال غامضة، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته.»⁽²⁾

وبهذا الوصف جعل القاص القارئ في خضم العمل بأن أشركه في تخيل تلك اللوحة الفنية التي رسمها بالكلمات، وهو ما نلّفه في قصة " الكهف ":

« اتسع الكهف، أشرقت فيه شمس وقمر ونجوم... رصعته ورود وأزهار... زقزقت في جنباته عصافير وأطيّار... حمحمت فيه أفراس وأنهار... عدونا يملأنا الحبور حين نظرنا خارجه كان الكون أضيق من سم الخياط والجميع يتكومون فيه لاهئين حمرا كلابا مرعوبة.»⁽³⁾

فهذه الخاتمة الوصفية قدمت للمتلقّي نهاية منطقية منظمة، دون أن تربكه بنهايات مفتوحة على أكثر من تأويل.

ب. الخاتمة الحوارية:

واسمها يفصح عنها، إذ تنهض هذه الخاتمة على الحوار بنوعيه الداخلي أو الخارجي، وخير من مثل الخاتمة الحوارية قصة: " أنا ربكم ":

« صاح فسكتنا قال:

- أنا ربكم الأعلى...»

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الأم والخفافيش"، ص 115.

(2): ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 55.

(3): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الكهف"، ص 33.

لي هذه المدينة...
أنتم نعالى وبغالي...
وهي جبتي وجرتي...
خرسنا جميعا... تهادى أفعوانا... جأرنا:
- أنت ربنا الأعلى... أنت أنت...
ودون أن تسكت الشفاه اشرايت الأعناق... وقامته تمتد كالحبل تصاعد إلى عرش
الرب. (1)

قصة " أنا ربكم" تعكس موقفا معينا اشترك فيه إنسان بث في أهل المدينة الرعب، إذ « كان صوته
كعواء الذئاب أو كشخير الغيلان (...) فيه من كل شيء إلا شيء الإنسان. (2)
وقد سعى القاص إلى تصوير هذا الموقف من زاوية لم تكتمل فنيته إلا بنهايتها، والتي جاءت على شكل
حوار خارجي اجتمعت فيه كافة الخيوط السردية تحت عبارة " تصاعد إلى عرش الرب " والتي أرقت القارئ
نوعا ما ذلك أنه توقع نهاية مؤسفة للإنسان الشرير (المسخ) إلا أنه استوى وتصاعد إلى عرش الرب.
وعليه، فقد حقق الحوار وظائفه بأن قدم كلا من الشخصية والحدث، في قالب متميز تناسب مع عنوان
القصة.

ج. النهاية الإخبارية:

كونها تعتمد الإخبار، تعني الخاتمة الإخبارية بنقل جملة أخبار متألّفة ومنتظمة في سياق واحد، دون أن
تكون واحدة من حيث الموضوع، إلا أنها في الوقت عينه خادمة للحدث ككل، ولعل قصة " أنا... لي /
لي... أنا " تجسد هذه الخاتمة، إذ يقول السارد:

« رأيت قلبه يسعى من بعيد يزغرد حبا
ضم قلبي إلى قلبه، دفعته... هويت فوقه...
سرت روحه... جلست قربه وقد توالى عطاسي...
حط بجواري غراب قتل غرابا وألحدته... قتلت الغراب الثاني
وألحدته... وألحدت القلب المحب... ورحت أعدو
وأصيح والأرض جميعا عرشي وفرشي:

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار "قصة أنا ربكم"، ص 24/23.

(2): م ن ، ص 23.

– أنا... لي / لي... أنا. » (1)

إذ لم ينقل القاص خبراً واحداً، بل تعتمد تسليط الضوء على الغراب القاتل غرباً آخر، ثم لحده إياه، لينقل بعدها إلى إلحاد القلب المحب، فالعدو آخر، بيد أن الحدث واحد ويدور حول لي وأنا وما بينهما من مشاعر ود تماشياً مع عتبة العنوان.

وعليه فقد تنوعت الخاتمة في قصص " رحلة البنات إلى النار " النازعة إلى التآلق عبر تبنيها أنماطاً مختلفة من الاستهلاكات والتي تتناسب والخاتمة التي اختيرت لكل منها، وهو ما يجعلنا نستحضر " يمني العيد " حين تقول: « أن نختلف معناه أن نوجد، وأن تكون لنا الحياة؛ ذلك أن الاختلاف هو ديناميّة في حركة الزمن بما هي _ هذه الحركة _ حركة تفاوت وتناقض ونمو ومجابهة الركود والموت. » (2)

(1): رحلة البنات إلى النار، " قصة أنا... لي / لي... أنا، ص 25/24.

(2): يمني العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنية الفنية، دار الفارابي للنشر، ، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 233.

ثالثاً: شعريّة الزمن في مجموعة "رحلة البنات إلى النار":

تم التطرق في الفصل الأول من الأطروحة لماهية الزمن واستحواذه على اهتمام الباحثين والمشتغلين بحقول المعرفة ككل والأدباء بصفة خاصة، كما سبق التعرض لما يعرف بالمفارقات الزمنية، والتي ينضوي تحتها كل من الاسترجاع والاستباق في تلخيصهما المسيرة السردية التي تحتزن أحداثاً ماضية يتداركها السارد في لحظة حاضرة، وقد يتجاوزها منتقلاً إلى عوالم تخيلية يستأثر بها المستقبل. أما الآن سأقف عند الزمن من زاوية أخرى متعلقة بمدى سرعته أو بطئه تحت مسمى "الحركات السردية". يلجأ القاص أحياناً إلى تقنيات زمنية تتحكم في مدة العمل القصصي كحيلة فنية مراوغة للمتلقي، على أن النقطة المركزية هنا « تواقت دقيق بين الحكاية والقصة. »⁽¹⁾

ذلك أن الحركة مرهونة بالوقت الذي يستغرقه سير الأحداث، لذلك « فمن وجهة نظر المدة يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل. »⁽²⁾

ما يثبت عدم وجود قصة ثابتة السرعة دون تغييرات أو فواصل زمنية تسرع الحدث أو تجعله بطيئاً، وتبعا لذلك فإن الديمومة تضم أربع حركات أساسية تتعلق اثنتان منها بتسريع وتيرة السرد وهما: الحذف والخلاصة، بينما ترتبط الأخريان بمدى بطء السرد تحت ما يعرف بالمشهد والوقففة الوصفية.

1. تعطيل السرد:

لكل عمل أدبي سر يحقق له الخلود أو يودي بحياته، وعادة ما يرتبط هذا السر بمدى توظيف التقنيات السردية في قالب مشبع بالدلالات، وهذا لإشراك المتلقي في العملية الإبداعية وجعله طرفاً فعالاً داخله. وبالعودة إلى مجموعة "رحلة البنات إلى النار" سنلفي أن الراوي قد اقتنص تذاكر زمنية حققت سمات فنية ترجمها التعطيل السردى كتقنية زمنية كشفت عن جوانب إستراتيجية عدة متخذة بذلك مسارا سرديا هادئا عبر تقنيتين هما: المشهد والوقففة.

أ. المشهد السردى: *la Scène Narrative*

ويقصد به « المقطع الحوارى الذى يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيما زمن السرد يزمن القصة من حيث مدة الاستغراق. »⁽³⁾

(1): جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 101.

(2): تودوروف، الشعرية، ص 48.

(3): حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص 78.

ما يعني أن المشهد لوحة تفصيلية للحدث، نظرا للمساواة القائمة بين زمني السرد والحكاية، في إطار درامي يبطئ من حركة السرد بلقطات حوارية سواء في شقها الخارجي أو الداخلي (مونولوج) وبالبحث عن "المشهد" ضمن الأنساق السردية لمجموعة " رحلة البنات إلى النار " يجد المتلقي نفسه أمام جملة حوارات منبثقة غالبا من طرف الراوي العليم المتعالي عن شخصه، إلا أن ذلك لا يعني انعدام دور الشخصية القصصية، إذ قد تصبح هي الساردة على أن النقطة الأهم هي ما يحمله الحوار من سمات معطلة للسرد. ومن ذلك ما جاء في قصة " الأمير شهريار ":

« قال أحد المخبرين...

ذات يوم في تقريره الخطير:

- طفل سيدي...

قطف زهرة من حديقتكم الفيحاء.

وقال ثان:

- كلب سيدي.

- قطف زهرة من حديقتنا الفيحاء ؟

- بل بال على سورها المنيع.

- جريمة لا نغفرها لهذا الكلب الوضيع

- وغازل طلبتكم العزيزة سيدي.

- كلب قروي مجعد الشعر...

يغازل كلبتي

وهي من أرقى أنواع الكلاب.

تقرأ الكتاب

وتأكل ما لذ وطاب...»⁽¹⁾

هو مشهد حوارى دار بين شهريار كشخصية رئيسة وأتباعه، وقد عرض بطريقة أقرب ما تكون مقطعا مسرحيا دراميا، إذ أفسح القاص المجال لشخصياته لتتحرك دون قيود في القصة المذكورة، وما زاد من الدفقات الشعرية اللغة وحضورها الإيجابي الموحى والتي لم تستسلم بسهولة، إنما فضلت عدم الاكتمال حتى تزحزح الحركات العريضة المتعلقة بفضول المتلقي الذي سيتخيل وجود هذه الشخصيات على أرض المسرح كاشفة بوساطة اللغة

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الأمير شهريار"، ص 59.

عن دواخلها ونوازعها النفسية، ففي هذه الحالة « تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول. »⁽¹⁾

والمشهد بما يمارسه من سلطة تعطيل للسرد، يكسر الرتبة المسلطة من قبل الراوي بضمير الغائب، ما يمنح الشخصية مكانة أكبر لممارسة مهاراتها في جذب انتباه المتلقي بما تعقده من اتفاق بينها وبين القاص لإشراك القارئ في سد الثغرات السردية.

وقد يقطع الراوي الحوار الدائر بين الشخصيات بمشهد أكثر تفصيلاً، حيث يلجأ إلى هذا القطع لجعل المتلقي في خضم الحدث وليساعده على استقراء الحقائق والكشف عن هوية المتحدث كما هو واضح في قصة " الناقصة " : « مال أحدهم على جاره نجيا وقال:

- نورها في عينيها...

قال جاره وعلى شفثيه لعاب:

- وعلى صدرها تفاح ورمان...

مال أثنخهم حتى لامس رأسه الأرض... نظر إلى أسفلها وقال:

- لها نخلتان عن يمين وشمال... بينهما زرع وطلع نصيد... وماء جديد. »⁽²⁾

لينصرف الحوار بذلك إلى وظيفة أخرى تتجلى في إبراز البعد الإيديولوجي للقصة ككل عبر تماهي الغائب والمتكلم، متجهين نحو الرمز الذي يعد قناعاً فكرياً تختبئ خلفه رؤى القاص، وبفضل تدخلات الراوي نقلت إلى المتلقي صورة عن ردود أفعال الشخصيات، ما أضفى سمة الدرامية عليها وجعل (المتلقي) يعيش الحدث، ويتخيل ملامح الشخصيات وهي تتحاور مع بعضها البعض حول مكانة المرأة في المجتمع العربي والتي لا تتعدى كونها وسيلة للتسلية غالباً.

كما يسهم الحوار في واقعية الشخصيات بأن يجعل لها حضوراً أشبه ما يكون حقيقياً وهذا من عدة زوايا كطريقة الكلام، الضحك، الاستفزاز، حتى وإن احتلت مكاناً ضيقاً داخل النص شأن الحوار في قصة "الحوت":

«حين توقفت حائراً أرمي بسهام عيني أخترق الظلمة الحالكة تلوى أمامي ثم انهار، وهو يقول:

- إن الجوع ينهش أمعائي، يجب أن نأكل.

وافقته الرأي، لقد كاد الجوع يغتال كل خلايا مخي، وحين لم يجد الحوت في مزوده صاح كالمفزع:

(1): يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي للنشر، بيروت، لبنان، 2019، ص 127.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الناقصة"، ص 26/27.

- لقد نسينا الحوت فلنرتد على آثارنا قصصا. ⁽¹⁾»

فهذا الحوار قد رسم خطوطا واقعية عريضة، عن الأبعاد النفسية للشخصين، وما زاد من درجة حضورهما الاقتباس من القصص القرآني في قصة سيدنا موسى وفتاه، وهو ما منح كلا الصوتين خصوصية فنية نابعة من نفسية الشخص القصصية متجهة نحو لا محدودية التأويل لدى المتلقي.

وبالبحث في الشق الثاني من الحوار، نلفي المونولوج والذي كان له تفرد داخل قصة " آكل الورق":

« ... وممر وهو مبتسما وهو يقول في قرارة نفسه: لكم دينكم ولي ديني... إنما أزرع الورق وأجني

الأمل، وتزرعون السراب وستجنون السراب. ⁽²⁾»

إذ كشف الحوار عما تعانيه الشخصية الرئيسة من ضغوطات نفسية، سببها مهنتها كمثقفة نعمة للورق، فتكتب وتكتب دون أن يكون رجع صدق من طرف أفراد المجتمع الذين شغلته المادة وتناسوا العلم، ويعد المونولوج خير وسيلة صادقة بين الشخصية وذاتها، في إفصاحها عن كل مكوناتها وكل ما يعترها من غضب وسخط دفين، كما يكشف للمتلقي زوايا كثيرة لن تتمكن الشخصية من إمالة اللثام عنها في الحوار الخارجي. وتكتملة لما كشفته الشخصية في حوارها الداخلي، عمد القاص إلى إقحام مشهد مسرحي زاد المتلقي يقينا بمدى معاناة آكل الورق.

« - مجنون مسكين تبني الناس قصورا بالإسمنت والحديد وبينني هو كوخه بالأوراق؟! !! وكان يرد هو:

- مجانيين هؤلاء المساكين... تجذبهم حمأة الأرض فيميلون كل الميل وينغرزون في الاسمنت

والحديد!!

ويقولون:

- مسكين هذا المسكين يعيش الناس واقعهم ويسبح هو فوق بساط من أحلام!!؟

ويقول هو:

- مساكين هؤلاء المساكين... ساردون في غيهم وهم لا يعلمون... نيام وهم لا يشعرون!!

وقالوا... وقال... ⁽³⁾»

وأهم ما ميز الحوار في هذا المقطع سمة " الجماعة " كطرف فيه، ما زاد من توتر " آكل الورق " فالجميع ضده وهو لوحده يدافع عن قضية طوّعها يد الماديات، إلا أن هذا الطرف الجماعي لا يسترعي انتباه المتلقي كشخصية واضحة المعالم لها حضورها ووجودها الفعلي، بل إن التركيز هنا على مستوى نص الحوار دون

(1): رحلة البنات إلى النار، " قصة الحوت"، ص 25.

(2): م ن، " قصة آكل الورق"، ص 125.

(3): م ن، ص 125.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

الإيمان في شخصياته، لأن الطرف فيه جماعة مغبشة الملامح فلم يتعرف المتلقي عما إذا ضمت نساء، أم رجالاً، أطفالاً أم شيوخاً ! بيد أن ذكر القاص للجماعة يوحي بمدى التلاحم الناجم عن التعدد وبالتالي القوة والسلطة وقد تكون الغلبة لهم مجتمعين.

حركة الشخصيات ضمن المشهد الحواري مرآة تعكس الجانب الصامت فيه، ذلك أن الحركة كفيلة بترجمة ما تريد الشخصية قوله للمشاهد، ويعد الحوار الجانب الناطق فيها، خاصة وأن الشخصية القصصية كائن من ورق يعرف بما الراوي أو تعرف هي بنفسها عن نفسها، إلا أن الحوار حامل لغة منطوقة في كشفه عن الخبايا الدفينة والتي تعين المتلقي على إتمام الصورة، وهذا من خلال استدراج الشخصية للبوح بما لا يعرفه المتلقي سعياً إلى إدراك الحقائق، كما هو واضح في قصة " ندييف ودب الجليد ":

» - ماذا دهاك عائشة ؟

أثارتك الحرب...

وهذي الدماء، وهذا الخراب ؟

ضحكت كشمس الخريف...

قالت ساخرة:

- عائشة يا ابن أمي...

لا تخيفها الحرب...

ولا الدماء.

عائشة لا تفزعها الحراب...

ولا الخراب...

ولكن أثارني أبو البنين

- أبو البنين ؟

يشرك وقد جاوز السبعين ؟

لا أختاه أنت تمزحين

وجلست دون أن تجلس...

وسألت:

- ما سر الحكاية ؟

- دعوته للزواج فأبى

- يتزوج من ثانية ؟ لماذا وأنت عراجلين دانية ؟!

ردت وفي عينيها غضب:

- من ثانية ... وثالثة... ورابعة (...)

وأنت يجب أن تختار

بين الموت على جبهة النار

أو أن تضم إلى أم البنين غيرها.⁽¹⁾

فهذا الحوار رفقة تدخلات الراوي، قدم مشهداً مسرحياً أثار فضول المتلقي، من خلال أول سؤال توجه به البطل إلى أخته عائشة، فنجد أن القارئ يطمح لمعرفة المزيد حول الذي شغل بال عائشة، لم أتت؟ ولم أرادت تزويج زوجها؟

ليأتي الجواب لاحقاً في توضيحها، لأنها امرأة وطنية اختارت الموت تحت وطأة الرشاش، على أن تبقى مكتوفة اليدين وهو ما بررته لنا بقولها: « وأنت يجب أن تختار بين الموت على جبهة النار، أو أن تضم إلى أم البنين غيرها. »

وكذلك زوجها " أبو البنين " ولأنه لم يختار الموت والتضحية في سبيل الوطن، اختارت حلاً آخر لخص تجربتها الثورية، ذلك أنها أرادت الرحيل والكفاح على الرغم من أنها امرأة، وطلبت من زوجها إيجاد البديل عنها لأنها ليست تدري أعود يوماً أم لا ؟

ليبرز في قصة " العين " مشهد حوارى أقرب ما يكون سجالاً:

« قال صاحبي:

- يجب أن نطلبها

قلت:

- طلابها مغامرة خطيرة.

سمعت أمه تحثه على المغامرة صوب العين الحمئة وهي تقول:

- أدركها قبل الأفول.

انهدت جنبات أذني من صيحات أمي وهي تقول:

- بني لا تذهب إلى الأفول.⁽²⁾

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار " قصة ندييف ودب الجليل"، ص 86/85/84.

(2): م ن ، " قصة العين"، ص 09.

إذ تكافأت العلاقة بين السارد وصديقه من خلال إبداء الرأي والرأي المضاد، وعليه فقد عرض هذا المشهد وجهتين متباينتين حتى بين الوالدين، حيث حثت الأولى ابنها على المضي قدما نحو العين الحمئة، في حين أثرت الثانية بقاء ولدها بجانبها، وكل هذا في طابع حوارى كشف عن مكان الشخصيات القصصية، حتى وإن كانت غائبة.

ب. الوقفة الوصفية: *La pause descriptive*

وهي « ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر

والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن. »⁽¹⁾

فالوقفة الوصفية تمطيط لزمن السرد، إذ تعد أبطأ حركات السرد نظرا للمحطات الوصفية _خاصة_ التي يوليها الراوي اهتماما كبيرا، « إذ يسير المحوران الزمنيان محور زمن الحكاية ومحور زمن السرد بسرعات مختلفة خلال السرد، ولكن قد يتوقف أحدهما، وهو هنا محور زمن القصة لتصبح ديمومته صفرا، ويستمر محور زمن الحدث بالجريان إلى مالا نهاية، وذلك في المقاطع الوصفية والتحليل. »⁽²⁾ ما يعني أن الانتقال إلى مقاطع وصفية داخل السرد تولد انقطاعا للأخير، كون الوصف مرحلة انتقالية تعبر بالمتلقي من مكان إلى آخر أكثر سكونا، بما يضيفه من تأملات وتفاصيل توقف مجرى الحدث الرئيس. وبالعودة إلى مجموعة "رحلة البنات إلى النار" نلبي القاص موظفا لهذه التقنية الزمنية، كما هو واضح في قصة "الهدهد":

« حين أظلم صباحنا من جوهر السما ... جاءنا هدهد يسعى ... كانت ألوانه ضاحكة ... وكان تاجه ماسة مبتسمة ... وعلى لسانه غسل ورضاب ... »⁽³⁾

فالسارد _ في هذا المقطع _ بدأ بسرد الحدث والمتمثل في مجيء الطائر، لكنه توقف عند محطة وصفية له مبتعدا عن الحدث، ما جعل السرد بطيئا، وهذا وفق مسار تدريجي ينتقل من الكل إلى الجزء، عبر ما تلحظه العين أول وهلة، فوصف لنا ألوانه الزاهية الضاحكة، ثم انتقل إلى التاج وصولا إلى اللسان، وللسرد إيقاعه الخاص والذي تباطأت وتيرته بمجرد تدخل السارد وإقحامه أوصافا خاصة بالموصوف الذي يدور حوله الحدث الآتي.

(1): محمد بوعزة، تحليل النص السردى: تقنيات ومفاهيم، ص 96.

(2): بان البنات، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 63.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الهدهد"، ص 31.

يكرس الوصف حالة سكون وتأمل تضفي على العمل — رغم ما يتسم به من وقفات — نوعاً من الفنية في إشراك حواس المتلقي ضمن العمل الأدبي، كونه يتيح الفرصة لإعادة رسم صورة أكثر تفصيلاً تنقل القارئ من عالم محسوس إلى آخر ملموس، كما في قصة " احتراق المدينة: " « أهد الأبدن كنا نبني بالجمام الصروح... »

نرد عن الأوراق الخضراء...

عن البراعم السمر...

عن أسراب الحمام البيضاء...

عن جموع الفراخ...

غزو العفاريّة والشياطين...» (1)

ليجسد المجتزأ الوصفي حالة تأمل وترقب مع الطبيعة، وما تحمله من مناظر لخصتها الحمام والفراخ والبراعم والأوراق، وهذا الوصف مترافق مع حالة ضياع وشتات يترجمها الحزن المبثوث في القصة والمنجر عن العفاريّة والشياطين.

هذا وتبرز الوقفة الوصفية في قصة " ندرّيف ودب الجليد " في قوله:

« تمد ذراعك الحانية... »

تضمها إلى صدرك...

تأمل عينيها...

كبحيرة زرقاء...

تحضنها أزهار البنفسج والياسمين...

كشلال دافيء...

يخفي خلف غلالته الرقيقة...

كل أسرار العالمين...» (2)

فالسرد هنا أوقف مجرى الأحداث بمجرد دخول زوجة ندرّيف عليه، بهدف إعداد بطاقة تعريفية عنها للمتلقي الذي لم يعرف عنها شيئاً دون هذا الوصف والذي لن يستغرق في الواقع كل هذه الأسطر الواردة في المقطع،

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 40.

(2): م ن ، " قصة ندرّيف ودب الجليد"، ص 82.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

والملاحظ هنا توظيف السارد للفعل " نتأمل " والذي يوحي بما لحاسة البصر من أهمية في رسم هذه اللوحة الوصفية عن " أم البنين ".

هذا ونجد وقفة وصفية أخرى للسارد في قصة " الأم والخفافيش " حيث يقول: « تجولت بعيني في بيتنا... رغم ظلام الليل المنتصر على ضوء الشمعة... الجدران تأكلت... كجثة بقرة التهمتها الديدان فتساقط لحمها وعظامها... وتعري السقف من بطائه فظهرت أعواده اليابسة السوداء، وقد اشتد أنينها تحت ثقل الطين والسنين. »⁽¹⁾

يطرح السارد في المقطع المذكور رؤية شعريّة موعلة في عالم فني، في وصفه لوحة سوداوية ورسمه لها بأبعاد رمادية توحي بقسوة الزمن والحزن الذي يشعر به وهو يتأمل بيته الذي لم يفلح الظلام في إخفاء ما ألم بالجدران والسقف، وفي وصفه هذا جعل السارد المتلقي في البيت رفقته بما وظفه من صور مرئية كانت العين وسيلتها. وفي القصة نفسها قدم السارد وصفا لأمه عطل من حركة السرد، وفيه يقول:

« كان نورها كلما توهج وأضاء انعكس على مجه أمي الشاحب... تأملته يامعان كأن لم أره منذ خلقت... كان جدارية قديمة مشققة امتزجت على تضاريس وجهها الصفرة والسمرة تفرع الناظرين، كأن أفعى شرهة امتصت كل ما فيه من دم، وأفرغت أوردته من نبض الحياة. أفرزعتي أمي... لقد كانت أمي هيكلًا عظميا في فستانها، وكان وجهها كجمجمة مدببة مسننة... ومزق قلبي الالهع... ألم تفارق أمي الحياة؟ أليست جثة هامدة... ماتت على حين غفلة مني؟ »⁽²⁾

الملاحظ على هذا المقتطف أن الوصف فيه كان ليلا، لذلك عمد السارد إلى الإشارة إلى الضوء الخافت للشمعة والذي انعكس على وجه والدته الشاحب فتراءت له أشبه بشبح، والمنبع الرئيس للإنارة (الشمعة) ملائم للحالة النفسية المتعلقة بالسارد، وللحزن الملم به، وقد كان للضوء أهمية كبيرة في الوصف؛ ذلك لتوفر النور الكافي لرسم ملامح والدته السارد الموحية بالكآبة والأسى.

استدرك السارد تقديمه للوحة السوداء الخاصة بأمه، فوصفها لاحقا بما تحلت به من صفات تدل على الشجاعة والثبات، معتمدا في ذلك على الصور البيانية خاصة التشبيه.

« كم صمدت أمي أمام الأعاصير العاتية...!! وبقيت هي هي دائما كنخلة شاهقة... كسرولة شامخة... كسنديانة ثابتة... كالصحراء الكبرى، ظاهرها من قبله القحط والجفاف ومن باطنه الرحمة. »⁽³⁾

(1): رحلة البنات إلى النار، " قصة الأم والخفافيش "، ص 100/99.

(2): م ن، " قصة الأم والخفافيش "، ص 102/101.

(3): م ن، ص 102.

الفصل الأول شعيرية السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

فإذا تعلق الوصف السابق بالملاح الخارجية للشخصية، فإن السارد الآن قدم لها وصفا معنويا يتماشى والمرأة الصامدة التي لا تخشى شيئا في سبيل حماية أبنائها، وهو ما ساهم في تفعيل مهمة المتلقي، إذ ربطه السارد بعوالم النص عن طريق الكشف عن الصفات الداخلية والخارجية، ما مهد له الطريق لمعرفة الآتي حول الأم خاصة وأنها الشق الأول من عنوان القصة.

كما ضمت قصة " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة" عدة وقفات وصفية كقول السارد: « حينما وصلت المدينة المسخوطة كانت كبيرة ضخمة، الرايات فيها مرفوعة إلى عنان السماء... سورها الذي يحيط بها مهديم كأن ثيرانا وخنازير نطحته... أصوات نعيق وشخير. وتمطق وصفير... ومكاء ونخير... كانت تصلني لحنا متناشزا يمجج الذوق... وكان الظلام يحيط به من كل جانب... تخرج يدك فلا تكاد تراها... داخلني الخوف... اقشعر بدني...»⁽¹⁾

وفي هذا المقطع تصوير لحالة تفاعل بين الذات الفاعلة والأشياء الملموسة، كون الذات اقتحمت عالم السرد فوصفت المدينة وصفا ماديا مؤطرا بمعاني الخوف والفرع من المجهول، منطلقة في ذلك من الانفعالات الداخلية إلى الملاح الخارجية المجسدة في قشعريرة البدن.

يضطلع الوصف كتقنية معطلة للسرد بعدة وظائف أبرزها — كما رأينا — مد المتلقي بمعلومات عن الشخص القصصية بهدف إشراكه في العمل الأدبي ككل، هذا بالإضافة إلى ما يحققه من سمات فنية خادمة للبعد الإيديولوجي الذي يرومه القاص.

2. تسريع السرد:

تتعامل هذه التقنية — شأنها شأن التعطيل — مع حركة سير الحدث، فإذا كان تعطيل السرد يقيم حواجز زمنية بين الأحداث، فإن تسريعه يلغيها، إذ يقلص المسافات الزمنية ويجعلها قصيرة المدى، لذا يمكن عده اختزالا للحدث واختصارا له، وعليه فهذه التقنية تنحو بالسرد إلى الأحداث دون فواصل وصولا إلى النهاية، وفق إيقاع سردي يُشعر المتلقي بالسرعة، وذلك بالاعتماد على " التلخيص " أو " الخلاصة " و " الحذف ".

أ. التلخيص: *Sommaire*

ويعني «سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها»⁽²⁾

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 119.

(2): محمد بوعزة ، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم ، ص 93.

فالمخلص اقتصاد لغوي، في اقتناصه الحدث دون الاهتمام بالتفاصيل التي تدور حوله بغية تسريع حركة السرد وجعل المتلقي في خضم الحدث، بل إنه يوفر عليه عناء قراءة تفاصيل قد لا تكون ذات فائدة كبيرة، إذ فيه «تكون مساحة النص أصغر من زمن الحدث، أي المرور السريع على أزمنة لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، وتلخيص أيام عدة، أو أسابيع أو سنوات في مقاطع، أو صفحات قليلة، ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال التي تتضمنها الصفحات، أو المقاطع المشار إليها»⁽¹⁾ ذلك أن الراوي وفي معرض مروره على حياة شخصية ما وتلخيصها في فقرة، فإنه يعطي سرده مساحة اختزالية للسيروية الزمنية، من خلال المرور السريع على أحداث لا تستدعي الوقوف عندها مطولا، ما يكسب الحدث سمات الدقة والتركيز والتكثيف.

ورجوعا إلى مجموعة " رحلة البنات إلى النار" يلقي المتلقي نفسه أمام هذا النوع من التقنيات الزمنية، والذي يتماشى مع الاسترجاع كثيرا، إلا أن ذلك لا يعني أن التلخيص مرتبط بالماضي فقط — من منطلق أن تلخيص نص ما يقتضي العودة إلى الماضي — بل يمكن تلخيص حتى ما يقع في الزمن الحاضر أو ما يمكن توقع حدوثه في المستقبل، لكن " جيران جينيت" أكد أن التلخيص (المجمل) في أغلب الأحيان على صلة وثيقة بالاسترجاعات، وذلك بقوله: « إن معظم المقاطع الاستعادية ولا سيما في ما سميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد.»⁽²⁾

ما يعني أن التلخيص كتقنية زمنية تقوم بسد ثغرات سردية تمد المتلقي بمعلومات عامة عن الشخصيات القصصية والتي عادة ما ترتبط بماضيها وفق مسار اختزالي لمراحل أو سنوات من الحياة. وقصة " كهانة المتنبي" تجسيد لهذا النوع من الحركات السردية، في تبيان السارد مقطعا مهما عن مقتل فتاة دون الأخذ بالتفاصيل، حول طريقة قتلها، كيف؟ أو أين؟

حيث يقول: « أعلن هذا الصباح عن موت فتاة في الثامنة عشرة من عمرها، قيل إنها (قتلت) نفسها... هكذا قالو (...) واتفقوا جميعا على أنها في ريعان الشباب، وأنها في ربيع العمر، وأن ما أقدمت عليه هو عمل صبياني يدل على طيش وتهور...»⁽³⁾

فلم يطلعنا السارد — هنا — عن تفاصيل وفاة الفتاة المجهولة ولا حتى عن اسمها، بل اكتفى بذكر الزمان الذي ماتت فيه وبأنها في الثامنة عشرة من عمرها وعليه، فقد لخص لنا مسيرة حياة ونهايتها في بضعة أسطر، زادت من فضول المتلقي وهو ما سرع من وتيرة السرد، بأن قدم لنا معلومات استغرق حدوثها وقتا زمنيا قد يكون

(1): بان البنات، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 61.

(2): جيران جينيت، خطاب الحكاية، ص 110.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة كهانة المتنبي"، ص 92.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

مطولا _ سواء أثناء حياتها أو لحظة موتها _ ما يبرز تلك المسافة بين زمن الحدث ومساحة النص، وإذا كانت الأخيرة أقل من الأول بكثير.

ولنا تلخيص قدمه الراوي في قصة " سهيل الحيرة " وفيها يقول:

« تبرق في ذهنك صخرة سيزيف...

ويبرق معها ما حكاه جدك...

ذات ربيع مزهر...

كنت حينها صغيرا...

ترعى معها الخيول...

تحت ظلال الزيتون الوارفة...

وتحرس معها أعشاش اليمام...

قال الجد وحك لحيته البيضاء:

في هذا البحر يوبا الصغير...

صخرة سيزيف

ذات السحر الخطير...

همها اقتناص الجواهر...

من أرض الجنوب.» (1)

ففي هذا المجتزأ السرد، ثمة تسريع سردي، بأن عرض الراوي مراحل حياة " يوبا " دون أن يتطرق للتفاصيل، ذلك أن الراوي أسقط جزءا من حياة " يوبا " واكتفى بذكر أنه كان صغيرا دون الخوض في تفاصيل حياته وهو صغير، وذلك ما يبرر عدم الوقوف عند وصف سمات هذه الشخصية، ذلك أن الراوي عمد إلى إبقاء المتلقي رفقة الشخصية المحورية، فأراد له العودة إلى الوراء عبر تقنية الاسترجاع لتسليط الضوء على جزء من حياة " يوبا " التي لم يتسن للسرد التوقف عندها، لكن بشكل سريع خال من الدفقات الوصفية والتفصيل الملم بحياته وهو طفل صغير.

كما اختزل السارد (الأم) بعض التفاصيل في قصة " الأم والخفافيش " بقوله:

« لعلّي الآن قد أديت ما كان واجبا أن أؤديه بعد موت والدكم متأثرا بجراحه العميقة وهو

يدفع عنكم ضيم الجيران... كنتم صغارا، ولم أشأ أن أتزوج رغم كل الإغراءات، ولم أخضع

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة سهيل الحيرة"، ص 72/71.

رغم كل الضغوط... وحفظت لكم عزتكم وكبرياءكم وداركم... واليوم تعبت... صدقوني لقد

تعبت... تعبت.» (1)

إذ تم عرض الحدث بشكل مكثف وسريع، لئلا يشعر القارئ بالملل وهو يتصفح ما تحتزنه ذاكرة الأم من تفاصيل الحياة رفقة زوجها الذي ضحى بحياته من أجل عائلته، وعلى الرغم من سرعته، فقد ساعد استذكار هذه الأحداث على إمداد المتلقي بمعلومات غفل عنها مسبقاً، ما جعله يقوم بسد الثغرات السردية خاصة بعد تقديم هذه اللوحة البسيطة عن مدى شجاعة الأب وتضحية الأم في غير إسراف على الرغم من أن مدة حصولها استغرقت سنوات، ما جعل المتلقي يحس بسرعة الزمن وتجاوز الراوي لبعض المحطات السردية، وهو ما نجده في قصة " الأم والخفافيش".

« ما زلت تسأل يا غبي؟ ما زلت تتجاهلني؟ أنا أبوك الذي مات نارا وترك رمادا تذروه الرياح... أبوك

الذي مات مضمخا بدمائه.» (2)

إذ سار السرد بسرعة تم اختزالها في مجرد إشارات عابرة دون الخوض في تفاصيل موت الأب واستشهاده على أيدي الأعداء، وهو الذي تم الإفصاح عنه لاحقاً.

فالتلخيص وثيق الصلة بالنقاط الماضية ذلك أن « أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية. » (3) إلا أن ذلك لا ينفي وجود إجمال متعلق بنقطة حاضرة تستجوب الأحداث الرئيسة دون التحول إلى التفاصيل، وقصة " الأم والخفافيش" تجسيد لذلك.

« لست مستعداً أن أضيع وقتي في هذه القفار... إني مهاجر إلى أرض الجن والملائكة... وسأعيش

السعادة هناك... أما هذه الأرض، فلا أريد منها شيئاً. وخرج دون رجعة. » (4)

فكشف هذا المقطع عن أوضاع مختزلة في السعادة ولسنا ندري مدتها، كما أن الراوي قد اختصر عدة تغيرات قد تكون مأساوية في عبارة "خرج دون رجعة" والتي كان لها حدثها فيما بعد بتحريكها أحداثاً لاحقة.

(1): رحلة البنات إلى النار ، " قصة الأم والخفافيش"، ص 103.

(2): م ن ، ص 109.

(3): مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسا والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 244.

(4): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الأم والخفافيش"، ص 104.

ب. الحذف: Ellipse

والحذف ثغرة زمنية توجه الحركة السردية _ إلى جانب الخلاصة _ نحو مسار سريع، ويعد الحذف «التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسخه في النص»⁽¹⁾ وعليه، فقد تبوأ الحذف الصدارة في التقنيات الزمنية المسرعة للسرد، كونه يلغي الحواجز التفصيلية المملة ويقفز بالأحداث إلى الأمام، مهملاً فترات زمنية قد تكون طويلة (سنوات) أو قصيرة (لحظات). وعلى كل فالحذف لحظة عابرة لمراحل واسعة، ذلك أن القاص يجد نفسه أمام سنوات لن يستطيع إدراجها بتفاصيلها داخل العمل القصصي، ما يجعله أمام خيار القفز عنها لأنها لن تؤثر على السير العام للأحداث، وبالتالي « يكون جزء من القصة مسكوتاً عنه في السرد كلية، أو مشاراً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل... ومرت بضعة أسابيع... أو مضت سنتان... »⁽²⁾ ويميز "جيرار جينيت" من وجهة نظر شكلية، بين ثلاثة أنواع من الحذف الزمنية:

- حذف صريح (Ellipse Explicite).

- حذف ضمني (Ellipse Implicite)

- حذف افتراضي (Ellipse Supposante)

على أنه قدم نوعين آخرين من الحذف وهما:

- الحذف المحدد (Ellipse Déterminée)

- الحذف غير المحدد (Ellipse Indéterminée)

وبالعودة إلى مجموعة " رحلة البنات إلى النار " يمكن إدراج النوعين الأخيرين تحت الحذف الصريح، ذلك أنهما يصرحان بالمدة المحذوفة سواء أحداتت بسنوات أو أشهر أو أيام، أم لم تحدد وبقيت قيد الشمول. على أن الحذف الصريح والضمني كانا أدعى حضوراً داخل المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار ".

(1): مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 232.

(2): م ن ، ص 233.

● الحذف الصريح (Ellipse Explicite)

« وهو ذاك الذي يصرح عن وجوده (مع تحديد مدته أو من غير تحديد) ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جدا (...) أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف»⁽¹⁾

والمستفصح للحذف كتقنية زمنية، قد يجده مجرد طرح لحدث يمكن الاستغناء عنه، بيد أنه يحدث قصدا بغية تسريع وتيرة السرد على مستوى القص، الأمر الذي يزيد من درجة استفزاز القارئ الذكي، الذي يستطيع إدراك اللحظات المحذوفة وما تحمله داخلها، وهو ما يفضي إلى الجمالية بين طرفين هما القاص والمتلقي، بملء الثغرات المحذوفة، التي لا بد من حذفها، لأن العمل القصصي لن يستطيع تحمل الأعباء الزمنية ككل، لذا يكتفي بالإشارة إليها عن طريق الحذف، خاصة الصريح الذي يشحذ فكر القارئ بإعطائه المدة دون أحداث جارية فيها، ويتواتر الحذف الصريح _ داخل المجموعة القصصية _ عبر مستويين: محدد وغير محدد.

- الحذف المحدد (Ellipse Déterminée):

« وهو ذاك الذي تتحدد فيه المدة المحذوفة من زمن السرد.»⁽²⁾

وهذا يعني أن التفاصيل الزمنية محددة الملامح، بوضع القاص زمنا معلنا يفصح عنه سواء بالأشهر أم بالسنوات أم حتى بالأيام، فهو مدرك لفظا، ما يزيل للقارئ مشقة تحديد حجم المدة المحذوفة، ومن ذلك ما ورد في قصة "الأم والخفافيش":

« ومر عامان ... جمعتنا أمي ثانية، كانت العلل قد بدأت تنخر جسدها بشكل ظاهر، وغدت صفصافة تعرت من أوراقها الخضراء.»⁽³⁾ فالحذف قد اقتصد حجم الأحداث التي كان من الممكن حصولها في فترة طويلة (عامان) وهي مدة طويلة أسقطت من زمن القصة، وقفز السارد عما تخللها من أحداث متعلقة بحياة الأم وأبنائها.

ويتزايد حجم الزمن المحذوف عبر قصص " رحلة البنات إلى النار " ما زاد من سرعة السرد، وهو ما نلفيه واضحا في قصة "احتراق المدينة":

« مرت أربعون ...

وأربعون مرت ...

(1): لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 75.

(2): م ن، ص 75.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الأم والخفافيش"، ص 105.

تمر أربعون...

بعدها أربعون...

وما زالت تعوي الذئاب.⁽¹⁾

أفصح الراوي عن زمن قدر بأربعين، ولسنا ندري كم تلقين إن كان الزمن متعلقا بسنوات أم بأيام أم بشهور، لكن الأنسب السنوات، تماشيا مع العامل (مرت) والذي يتوافق والسنوات، وما زالت الذئاب تعوي، كإشارة منه إلى الحالة البدئية التي كانت عليها الذئاب سابقا، وما زالت عليها حاليا.

- الحذف غير المحدد (*Ellipse Indéterminée*):

« وهو ذاك الذي لا تتحدد فيه المدة المحذوفة عن زمن السرد. »⁽²⁾ وكأن هذا النوع من الحذف أشبه بإشارات عابرة، صور لزمن دون حركة، فهو فراغ زمني ملغي للأحداث السردية وهو الواضح في قصة "الجدار":

« لم ننكر ذلك وقررنا أن نهدم الجدار ثم نعيد بناءه من جديد، لكننا طلبنا مؤونة تكفينا طوا أيام العمل. »⁽³⁾

فهذا المجتزأ يتضمن إشارة فوتوغرافية لزمن غير محدد، لا بالدقائق ولا بالساعات أو الأيام، بل إن السارد اكتفى بذكر عبارة " طول أيام العمل "، فاتحا المجال أمام القارئ ليسد هذه الثغرة الزمنية التي يتعذر ضبطها. والواقع أن قصص "رحلة البنات إلى النار" تتفاوت في استخدامها للحذف غير المحدد، والذي لا تكاد تخلو ورقة منه، ذلك أن ما يتسم به الحذف من خاصيات ضبابية الزمن، قد ساهم بإشراك المتلقي في العملية الإبداعية، وكما هو معروف، كلما زاد توظيف هذه التقنية كلما زادت وتيرة السرد كما هو واضح في قصة "الأم والخفافيش":

« بعد سنوات من وفاة والدي -رحمه الله- جمعتنا أمي في البيت وقالت:

-لعلي الآن قد أديت ما كان واجبا أن أؤديه بعد موت والدكم متأثرا بجراحه العميقة. »⁽⁴⁾

والمتمعن لهذا المقطع السردية، يجد أن الزمن المحذوف قدر بسنوات دون تحديد مداها، أكانت سنوات طويلة أم قصيرة ؟ ولعل هذا ما أجابت عنه شخصية الأم بتأديتها كافة واجباتها تجاه أبنائها في ظل غياب

(1): رحلة البنات إلى النار، "قصة احتراق المدينة"، ص 44.

(2): لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 75.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الجدار"، ص 06.

(4): م. ن.، "قصة الأم والخفافيش"، ص 103.

عماد الأسرة (الأب) ما يبين أن سنوات طويلا قد مرت قبل اجتماع الأبناء بوالدتهم، وما كان على الراوي إلا اختزال هذه الفترة من زمن الأحداث حتى يضيفي السرعة على وقائع من الممكن تجاوزها، وهو ما نجده في قصة "قيوهم":

« يتشرذم الجميع... يتشطون... تتعاوى الشجيرات المغروسة منذ سنوات... تفقد بعض أغصانها... تلملم أحزانها ثم تسكت. »⁽¹⁾

فالشجيرات المغروسة منذ سنوات قد رسمت لوحة حزينة تماشت مع طبيعة موضوع القصة المأساوي وإنما عدم تحديد عدد هذه السنوات زاد من درجة الحزن، ذلك أنها تضمنت شفرات تؤدي إلى قولبة الأوضاع التي كانت على حال لتصبح على حال أخرى نظرا لمرور وقت طويل، قدره الروائي بالسنوات. ودائما في سياق الحذف غير المحدد، نلغي أنه منح القارئ فرصة الدخول إلى مضامينه والكشف عنها بتأويلاته المتعددة، وهو واضح في قصة "الأمير شهريار":

« ذات صباح... »

من زمان مضى وباد...

رتل الجد وصاياه على مسامع الأحفاد... »⁽²⁾

فقد غاب التحديد الدقيق للزمن الذي مر وأفل وبقيت النخلة صامدة برغم ذلك، وقد انعكست هذه الثغرة الزمنية إيجابا على شخصية الجد الذي رتل وصاياه على أحفاده.

وكثيرة هي النماذج التي اعتمدت الحذف غير المحدد خاصة في قصة "الأم والخفافيش":

« مر علي زمان حتى أصبحت لا أستطيع أن أنام... يقتلني الأرق... يقطع عقلي ونفسي... وأحس أنني أذوي ببطء... أذبل كما تذبل الزهرة التي منع عنها الماء واجتمعت عليها شمس الهجير وريحها. »⁽³⁾

يحيلنا المقطع إلى ما آل إليه السارد من حالة مزرية عبر عنها بلفظة "الأرق" إلى جانب مصاحبات أخرى كذبوله تحت الهاجرة، الأمر الذي صعد من درجة الحزن داخل القصة خاصة وهو القائل:

« تحسست عظام صدري، ليس فوقها إلا الجلد... ضغطت عيني بإبهامي وسباتي... أحسست أنهما قد غارتا أكثر من ذي قبل... زفرت بعمق زفير الصحراء الكبرى... ووضعت يدي تحت قفائي. »⁽⁴⁾

وهذا الشعور المتشح بالحزن، كون لدينا فكرة عامة عن الموضوع المخفي وراء الزمن المحذوف، ذلك أن هذا

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، "قصة قيوهم"، ص 19.

(2): م ن ، "قصة الأمير شهريار"، ص 47.

(3): م ن ، "قصة الأم والخفافيش"، ص 99.

(4): م.ن ، "قصة الأم والخفافيش"، ص 99.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

الشعور بالمرارة والحزن لن يكون في زمن يحمل دلالات الفرح والسعادة، وهو ما ساعد المتلقي على التكهن بالأحداث الواقعة في الزمان المقصود.

هذا ونجد في قصة " الأمير شهريار " حذفاً غير محدد في قول الراوي:

«... وقال أيضاً مما قال:

أن حرم الأمير...

عليها الصلاة والسلام...

حامل في شهرها الأخير...

وسهل إلى الوجود...

ولي العهد بعد أيام...» (1)

وعليه فقد تجاوز الراوي مراحل زمنية عديمة الأهمية مقارنة بالحدث الرئيس (الحمل)، وإنما قدم الراوي عدة إشارات ساعدت المتلقي على ملء الثغرات الزمنية التي خلفها الحذف، والتركيز على أحداث أكثر أهمية خاصة وأن زوج الأمير على وشك أن تضع مولودها، لذا فلن يهتم المتلقي لما بقي لها من أيام. وهكذا، ومما سبق بإمكاننا القول إن الحذف الصريح بنوعيه المحدد وغير المحدد قد أضفى سمات الفضول للمتلقي، في منحه الرخصة للغوص في تفاصيل المدة الزمنية المحذوفة والتكهن بما حدث فيها من وقائع.

● الحذف الضمني:

والحذف الضمني — حسب جيرار جينيت — هي « تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية. » (2) ما يعني أن هذا الحذف لا يقدم نفسه على طبق جاهز للمتلقي، بل إنه يروم قارئاً حذقاً يتتبع تموضعاته داخل النص، وبالتالي لا يصرح بنفسه، بل يخلف وراءه ثغرات زمنية يملؤها المتلقي. ومجموعة " رحلة البنات إلى النار " تضم هذا النوع من الحذف ومن ذلك ما جاء في قصة " الغراب ": « ولقد زرتة مهننا فوجدته في أحسن حال... نما الزرع الذي بذره في الرؤوس والرقاب... وصار أولئك الأغراب مريدين يقيمون له التماثيل يعكفون عليها آناء الليل وأطراف النهار... » (3)

(1): رحلة البنات إلى النار ، " قصة الأمير شهريار "، ص 58.

(2): جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الغراب "، ص 16.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

فثمة انقطاع على مستوى التسلسل الزمني المتعلق بالقصة، ذلك أن الروائي ذكر فعل الزيارة دون الإشارة إلى زمن حدوثها، وهو ما أضفى سمة اللاخطية على النص، من خلال السكوت عن المدة الزمنية التي تقتضي الوقوف عندها، ثم استدرج المتلقي مجددا ما إن نما الزرع المبذور في الرؤوس والرقاب، لأن هذا يتطلب زمنا، حذفه الروائي بطريقة ضمنية مميّزة للزمن.

وتجدر الإشارة إلى أن الحذف الضمني على الرغم مما يسببه من إرهاب للمتلقي، فإنه يثير لديه نوعا من الغموض الذي يقوده إلى الفطنة ولا غنى عنه في الأعمال القصصية أو الروائية، نظرا لوجود تقنيّ الاستباق والاسترجاع، الممارستين نوعا من الخلخلة الزمنية، الأمر الذي يقتضي وجود قفزات زمنية عن أحداث لا يمكن الإلمام بكل جزئياتها.

وكثيرة هي النماذج القصصية في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " المرادة للقارئ عن طريق الزمن كنقطة فاصلة بين الحدث وماهيته، ولنأخذ على سبيل المثال ما ورد في قصة " الحافلة ":

« كان مكان السائق مغطى بحاجز من الزجاج المعتم... نهض أحدها من كرسيه المثقوب وقال:

-يا قوم يجب أن نعرف أمرين في هذه الحافلة، من يقودها ؟ وإلى أين تسير بنا ؟...»⁽¹⁾

فقد تم حذف الأحداث المتعلقة بالشخصية التي نهضت عن كرسيه المثقوب، وقد يكون هذا الحذف لفترة غير مهمة، لذا أسقطها القاص، وبالعودة إلى هذه الشخصية فإننا لا نجد لها صدى إلا لاحقا.

«... قال ذو الكرسي المثقوب:

-يجب أن نختار لها قائدا، ويجب أن نحدد لها اتجاهها.»⁽²⁾

فبين كلا المخطئين، لم يعرف المتلقي شيئا عن هذه الشخصية، التي اقترن اقتراحها بتساؤلها، فما الذي فعله الجالس على الكرسي المثقوب أثناء ممارسة الأحداث ؟ ما يفضي إلى القول أن الحذف الضمني وسيلة ناجعة للقفز بالوقائع من نقطة إلى أخرى بالسكوت عن مراحل معينة للعودة إلى النقطة البدئية لاحقا، وما بينهما من فواصل تم حذفها وتجاوزها.

ليبقى الحذف الضمني أهم التقنيات السريعة التي يتصرف القاص _ بواسطتها _ في مجرى السرد، وفيما يتعلق بمجموعة " رحلة البنات إلى النار " فهي تضم عدة قصص تنتهج هذا النهج إلا أن الإلمام بها كافة عصي نظرا لرتبتيته.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة الحافلة "، ص 12.

(2): م ن ، ص 13.

رابعاً: شعرية الحيز في مجموعة " رحلة البنات إلى النار "

المكان / الحيز في المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " لوحة مشهدية متعددة الأبعاد، كونها تجتمع فتتفرق مجدداً، ما يصعب إحكام السيطرة عليه كخصيصة سردية تقدم هويتها من خلال انعكاسات دائرية، لها بداية ولا تحدها نهاية، ذلك أن المجموعة القصصية حافلة بالمقاطع الشعرية التي أعطت النص مساحة جمالية خاصة جعلتها أشبه بالقصيدة.

وعليه فقد حمل المكان نوازع الذات الحاملة، الحرة، المضطربة، والذي انعكس على ما تخفيه الكتابة من أسرار تتفاوض مع المتلقي بغية إيجاد الجواب لسؤال لا متناه يفتح المجال واسعا لقول ما لم يقل داخل منظومات النص، لما للمكان من دلالات منغلقة كانت أم مفتوحة، وهي بذلك تتموضع بشكل فيسيفسائي قائم، جاذب للقارئ، في شحنات وطاقت أبي القاص الإفصاح عنها أمام المتلقي، وفي هذا دعوة صريحة منه إلى الأخذ بقانون العلامة، كنسق ارتآه للخوض في غمار تجربته القصصية.

وإذا ما تفحص المتلقي هذه المجموعة القصصية، فسيجدها مبنية على أسس متحركة في جغرافيتها، ما خلف انكسارات ابتعدت في مجملها عن المعنى المباشر نحو ما يعرف بالتحريب، والذي قاد المكان إلى المجهول غالباً، وذلك نتيجة اللغة الموحية التي كتبت بها المجموعة.

باستطاعة أي عمل أدبي أن يكون عمل فضاء، في حال تبنيه شكلاً مصنوعاً من حركات وهندسات تؤدي إلى تمزقات دلالية يمنحها القارئ أبعاداً لصيقة بالشخص القصصية، المرتبطة بزمن يؤرخ لما تقوم به من أحداث.

على أن الفضاء معادل للمكان « ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. »⁽¹⁾

والفضاء، وفق هذا المعنى جغرافي، ومن الخطأ اعتبار أن « الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون تماماً، مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهؤلاء لا يهتمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص. »⁽²⁾

ما يعني ضرورة ارتباط الفضاء ببقية عناصر الحكيم، كونه إن عزل عنها تلاشت هوية النص.

(1): حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص 54.

(2): م ن ، ص 54.

1. دلالات الحيز في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

وإنما كان للبحث في شعرية الحيز لا المكان أسباب تعود في مجملها إلى كون الحيز يعتمد التكثيف دون ذكر للتفاصيل الجغرافية التي تستغني عنها القصة القصيرة، فحسب عبد المالك مرتاض: « لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا وحينئذ لا يكون للخيال ولا للتناص ولا لجمالية التلقي معنى كبير. »⁽¹⁾

وعليه، فقد ارتأيت فيما يتعلق بالقصة القصيرة أن يشتغل البحث بشعرية الحيز بدل المكان، لأنه يمنح المتلقي فرصة أكبر للتحليل والتفكيك وإعطاء قراءة أخرى قائمة على اختزال التفاصيل والنظر إلى الدور المنوط بالشخصية داخل الحيز، المؤثر فيها تبعاً لنقطة زمنية ما، وإلقاء الضوء عما أحدثه هذا الحيز من تأثير عليها وعلى المتلقي والقاص على السواء، لأن « جمالية الكتابة الوصفية للحيز تُمثّل في الإيحاء والتكثيف دون الإطناب والتفصيل، فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل وتشكل الجمالية ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل أو بين الكاتب والقارئ. »⁽²⁾

و"رحلة البنات إلى النار" تنزع نحو التجريب والتكثيف الذي لا يتوافق والتصوير القلمي للمكان — إن صح القول — لدرجة تمكن المتلقي من رؤيته مفصلاً وجاهزاً، وهذا ما يتنافى وروح القصة القصيرة التي تفتح جملة أسئلة وألغاز على المتلقي ليكون مشاركاً للقاص وفق رؤية خاصة مبتعدة عن الروتين السردية. وقد يتجاوز الحيز واقعه المادي إلى آخر تخييلي، جاذب للمتلقي في كسره حاجز الصمت وخروجه إلى مسارات أكثر تفاعلاً مع عناصر القصص الأخرى، فلم يعد الحيز يتوسل دلالة معينة يفرضها عليه القاص بل إنها تعددت بتعدد القراءات، الأمر الذي أدى إلى انفتاح أفق النص، ومن بين هذه الدلالات:

أ. الدلالة الدينية:

الواقع أن القصة القصيرة، فن مراوغ « من فنون القناعة، أو البساطة، ذلك أنها تعتمد على كوة صغيرة للنظر، وشخصيات قليلة عابرة، ولحظات قصيرة من الزمن الطويل، تأتي من مكان ما، وتذهب إلى مكان آخر، ومن هذه الكوة الصغيرة لا نشاهد إلا تفصيلات التجربة، وأجزاء من المنظر الكبير للواقع الخارجي. »⁽³⁾

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 128.

(2): م ن ، ص 129.

(3): شوقي بدر يوسف، جبل الثلج العائم: دراسات في القصة القصيرة، وكالة الصحافة العربية، ناشرون للنشر، ص 06.

ولأنّ عالم القصة القصيرة محدود المساحات فإن دلالاته متعددة، نابعة _ في الأساس _ مما للقراءة من سلطة تفكك ما سبق ليعيد للقارئ بناء عالم دلالي أوسع، خاصة إذا تعلق الأمر بما يحمله النص من دلالات دينية يفرضها الحيز على المتلقي، وفي هذا الصدد لا بد وأن يراعي المتلقي ما تخلفه من سمات مطلقة أثناء خروج الحيز عن إطاره الفيزيائي، ذلك أنه في طلاقته مرتبط بالذات الإلهية، لقوله عز وجل: **وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ**

وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَسِعَ عِلْمُهُ (البقرة 115) ؟

والحيز داخل مجموعة " رحلة البنات إلى النار " يستدعي بعض الدلالات الدينية رغم قلتها، وذلك نتيجة تراكمات طقوسية تقوم بها الشخصية القصصية داخل النص، ما يبرز لنا ذاك المسار الدائري للحيز في بدئه من نقطة ليعود إليها، وما بين النقطتين تتمركز الدلالات الدينية في شكل مستفز للقارئ، الذي بمجرد قراءته للمجموعة القصصية، يلفي نفسه أمام صرح دلالي مكثف رغم محدودية الحيز كإطار جامع لأدوار الشخصيات في عقد إستراتيجي ضم الكاتب والقارئ معاً، على أن القارئ هو المستهدف بالكتابة فهو من يورق الكاتب ويجعله في حضرة الكتابة.

مجموعة " رحلة البنات إلى النار " تستنهض الحيز كتقنية سردية ذات أبعاد عدة تسعى لتوريط المتلقي كاشفة _ أثناء ذلك _ عن ذائقة القاص الانزياحية في ابتعاده عن سكونية الحيز، خاصة « وأن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة، وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها في نظام اللغة، فاللغة هي المقابل للامحسوس لعالم المحسوسات. فاللغة مخزون _ كنز _ مجرد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحل محله. » (1)

واللغة لدى القاص حملت الحيز وأخرجته من طابع إلى آخر أعطاه سمات شعريّة مميزة عبر وقفات زمنية مطلقة ناجمة عما تفعله الشخصيات داخل الأماكن المقدسة.

وقصة "التجاحش" تبرز ذلك من خلال المسجد الذي يحيل إلى المعتقد الإسلامي، لكن هذه الدلالة الدينية لا تبرز فيها لأن المسجد أُعطي أبعاداً أخرى كانت أكثر التصاقاً بالصراع والمشاحنات.

« وانقسم خلق بينهما متجاحشين يكدسون الكتب الصفراء يبحثون بين طياتها عن دليل حتى

امتألاً المسجد كتباً وأجساداً وتجاحشاً. » (2)

(1): يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تق و تر: سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان، ص 64.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة التجاحش"، ص 08.

فقد تحول المسجد من حيز للتعبّد وتأديّة الشعائر الدينية، إلى حيز للاختلاف والصراع حول طريقة دفع أجرة ذابح الأضحية إن كانت بالنقود أم باللحم ؟... وفي هذه الدلالة بعد إيديولوجي صريح لتبيان الأوضاع داخل الجزائر، من خلال بث منظومات فكرية حول دور المثقف ومآله عند اختلاف الآراء وتشعبها، وما زاد من درجة هذه التوترات السياسية اندساس زمن سردي ساهم في تأزم الصراع واشتداده، بل وانعكس إيجاباً على الحيز وما وقع داخله من أحداث إذ « فجأة انطفأت الكهرباء... فساد الظلام... وتثعبن البرد القارس... وارتعدت الفرائص... واصطكت الأسنان... والتوت الألسنة... وجاءهم من أقصى المدينة رجل يسعى قال:

-إن المدينة تغط في ظلام نتن... لقد احترق مولد الكهرباء وعلينا أن نبعث أحداً بتبرعاتنا ليستورد لنا جهازاً جديداً من بلاد الإفرنج. » (1)

فقد بدأت القصة بأحداث داخل المسجد لتنتهي ببلاد الإفرنج، خاصة وأن الجهاز سيشتري بتبرعات المصلين، وفي هذا لفتة من القاص لإظهار حقيقة ما يحدث داخل بيوت الله، حين يتناسى البشر الهدف الأسمى ويتوجهون صوب أمور زائلة لا طائل منها.

والواقع أن « الإنسان لا يستطيع استبطان أفكاره وذكرياته ومخاوفه وتطلعاته بدون أن يتقاطع ذلك _ غالباً _ مع مكان مخصوص واقعياً كان أم خيالياً. » (2) وهو ما تحمله سدرّة المنتهى من دلالات

دينية في قصة " المعراج ":

« تسلقت أفنان قلبي....

تسلق قلبي أغصان القمر...

تسلق القمر سدرّة الم....

دغدغ التراب أخمص القدمين...

انبطحت أستف التراب... » (3)

فسدرّة المنتهى أكسبت القصة خصوصية جمالية، والتي اندججت مع العنوان فكونت معه صورة متكاملة تعدت الحدود الرمزية لها كحيز متجهة إلى الاستمرارية، ومن لا يعرف سدرّة المنتهى ؟ الشجرة المباركة في الجنة والتي عرج إليها الرسول صلى الله عليه وسلم « فإذا أوركها كأذان الفيلة، وإذا ثمرها كالقلال (...)

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة التجاحش"، ص 08.

(2): نورة آل سعد، أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 123.

(3): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة المعراج"، ص 17.

فما أحد من خلق الله يستطيع أن ينعته من حسنها ⁽¹⁾ « ما أخرج الحيز من دائرة محدودة إلى أخرى مطلقة، خاصة بالنقط المتتابعة المضمرة لاسم "المنتهى".

وما زاد من الدفقات الشعريّة للقصّة تساق أحداثها في مسار دائري أين يبدأ الواحد منها بنهاية الآخر... وهكذا فقد ارتفع الحيز عن حدوده الجغرافية المحدودة إلى أخرى لا نهائية عن طريق شحنه بدلالات دينية تختزن جوانب سياسية أو مسارات طقوسية مميزة كانت نتيجة منطقية للشعور بالضيق والاعتراب عن الذات، ذلك لأن « المكان ليس الجغرافيا الصماء إنه على نحو راسخ المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعريّة والعناصر العاطفية والموقف الوجودي من الواقع والتوقع... » ⁽²⁾

تعاملت قصص " رحلة البنات إلى النار " مع الحيز بطرائق رمزية مفصّلة في الأخير إلى مرجعيات إستمولوجية خادمة لما يحيط به ككل، فالحيز فيه نابع من الزمان والاعتراب والحلم والوطن والتشظي، خاصة في استثماره مكونات البياض، وما يحويه من شحنات فكرية عدة لأن الحيز في المجموعة القصصية تجسيد وحتى تشخيص لما يخفيه من رموز تضمينية على امتداده داخل المساحة القصصية، وهو ما يتراءى للمتلقّي في قصة "رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة".

ولهذه القصة خصوصية كامنة في سياق النص ككل، كونها تمثّل للحدث الدائر في مدينة أفصح عنها العنوان كعتبة نصية أولى جاذبة للمتلقّي، حيث نلّف في أن الحيز في هذه القصة يشكّل خيوطه بشكل أفقي وعمودي داخل النسيج الحكائي، وفي هذا الصدد يقول السارد: « حينما وصلت المدينة المسخوطة كانت كبيرة ضخمة، الرايات فيها مرفوعة إلى عنان السماء... سورها الذي يحيط بها مهديم كأن ثيرانا وخنازير نطحته... أصوات نعيق وشخير... وتمطق وصفير... ومكاء ونخير... كانت تصلني لحنا متناشرا بمجة الدوق... وكان الظلام يحيط به من كل جانب... تخرج يدك فلا تكاد تراها... داخلني الخوف... اقشعر بدني... قررت أن أفر، ولكنني تذكرت الرسالة فصممت على المغامرة... » ⁽³⁾

فهذا الوصف للمدينة المسخوطة جعل المتلقّي يعيش الحدث المنتظر في مكان غير محدود زاده الظلام غموضا ليدرك المتلقّي بعد تقدّم القاص لمثل هذا الحيز أنه بصدد تفكيك حيز غير مألوف، خاصة بتوظيف أصوات النعيق والشخير والصفير ما يجعله على استعداد لانتظار المزيد.

(1): صحيح مسلم، كتاب الإيمان، باب الإسرائ، ص 86/87.

(2): عبد الإله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر: بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1999، ص 44.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 119.

الفصل الأول شعرية السرد في «المجموعة القصصية»: رحلة البنات إلى النار

والواقع أن أحداث القصة ككل ضمها حلم — أو لنقل كابوس — رآه السارد عن مدينة حطت عليها لعنة قلبت فيها الموازين، عبر زمن فني متمرد استثمر فيه القاص عدة مرجعيات ساعدت على جعل الحيز أكثر رحابة، ما يثبت أن العمل الأدبي لا حدود له « فحدود الأدب هي حدود الطاقة البشرية على التفتح والنمو والانطلاق إلى ما لانهاية، وإذن فما من حاجة أو حالة تستطيع أن تستوعب كل طاقة الأدب، وما من حاجة أو حالة إلا تستمد أهميتها مما تقدمه إلى الإنسان من العون على بلوغ غايته من وجوده. »⁽¹⁾

وبما أن الطاقة البشرية لا حدود لها — طالما توفرت الرغبة — فالأدب باق لا يموت، وما يساعد على بقاءه اعتلاء صهوة التلقي وتقديم قراءات مفضية إلى معان مختبئة، كما هو الحال وقصة " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة" وما بين الكائن (مقصدية القاص) والممكن (فضاءات القراءة) تتبدى شعرية القصة في دمجها بين الزمان والمكان بلغة متجاوزة.

إن المدينة المسخوطة كحيز جسدت فكرة التيه والتشتت، حتى إن السارد وقبل ولوجه إليها قدم لوحة تشكيلية لفضاء آخر بدئي هو الصحراء فيقول: « رأيت نفسي يا سادتي الكرام، أسير في صحراء قاحلة حرها يلفح الوجوه، ويشوي الجباه... أرضها غبراء شهباء... لا أرى من حولي إلا السراب والخراب... ولا أسمع إلا الحفيف والفحيح وعواء الذئاب... كنت عطشان ظمآن... »⁽²⁾

فهذا التصوير يتوافق والمدينة المسخوطة، مدينة السراب والخراب، وفي هذا المقام يقول السارد: « وجدت الشوارع مليئة بأناس أو بمخلوقات كالأناس لست أدري على وجه التحديد، فأخذتني الدهشة، كأن للجميع أذنان طويلة وأنوف صغيرة مبتورة (...) ورأيت جماعات منهم رؤوسهم صغيرة (...) ورأيت بعضهم يدغدغ بعضا بأظافر من حديد حتى تسيل دماؤهم الصفراء وهم يضحكون ويقهقهون... وشاهدت بعضهم يمسك بذيول آخرين ويلسعون ظهورهم بسياط طويلة، وهم يضحكون ويقهقهون (...) وفي الوسط كان عدد منهم يمشون إلى الوراء، ويدورون في حلقات مفرغة، وهم يضحكون ويقهقهون. »⁽³⁾

وما تعبير "مخلوقات كالأناس" إلا دليل على ممسوخية المدينة، ليتساءل المتلقي عما إذا كانت النتيجة عقابا أم مكافأة لأناس مسخت أجسادهم خاصة وأنهم يضحكون ويقهقهون، قال الله تعالى: ؟ وضرب الله مثلا

(1): ميخائيل نعيمة، دروب، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط9، 1990، ص 52.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 116.

(3): م ن ، ص 120.

قرية كانت آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من كل مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباس الجوع والخوف لما كانوا يصنعون. ؟ (النحل/112)

تحمل المدينة المسخوطة دلالات دينية تعود بالمتلقي إلى مدن وقرى ألقى عليها الله سبحانه وتعالى عقابه، لتكون عبرة للعاصين كما حصل وقوم لوط _ عليه السلام _ عندما خسف الله عز وجل مدينة سدوم ، أو كما حدث والمدينة الإيطالية بومبي التي كانت آية للناظرين إذ « دفنت تحت الحمم البركانية سنة 79م، وظلت المدينة طي النسيان حتى القرن 18 م عندما اكتشفت آثار مدينة بومبي وعثر على مناطق بها جثث متحجرة. » (1)

فكذلك قد تكون المدينة المسخوطة، نتيجة حتمية لتجاوزات قاطنيها، ما أحل عليها اللعنة والعذاب، ذلك أن الحيز القصصي لن يستطيع الانفلات من المعنى الذي يستدعي تجربة قرائية أولى، تحول بين القارئ وسكونية النص، لما تمنحه القراءة من فرص التأويل والانتقال من لغة الصمت إلى لغة الكلام، فيفصح الحيز عن نفسه، وإن كان النص لا يقبل الاستسلام لقراءة واحدة.

وهو _ تبعاً لذلك _ خاضع لنسق علاماتي تفرضه القراءة كخطوة أولى لأسر المعنى، وفي خضم ذلك يقتنص الحيز لنفسه دلالات دينية تفرز شحنات موجبة أخرجته من نظام قاموس جامد إلى آخر متجدد.

ب. الدلالة الرمزية:

إن هندسة الحيز داخل مجموعة " رحلة البنات إلى النار " أطلقت العنان لتعدد الدلالات، التي تخرجه من طابع ورقي إلى آخر أكثر واقعية، في استدراج المتلقي نحو متاهات المعنى عبر تغليف الرؤى المكانية بطاقات تأثيرية خلقة يساهم الرمز في توليدها.

لا غرو أن يكون للعمل الأدبي هوية تمنحه الخصوصية والتفرد من خلال تجاذب بعدين جماليين فيه يختطفان القارئ بهدف التأثير فيه؛ فأما البعد الأول فخارجي يهتم بالظاهر في استسلامه للقارئ، في حين نلقي البعد الثاني داخلها غائراً لا يسلم نفسه لأي كان، وهذا الجانب المبطن _ إن صح القول _ يأتي استجابة لمقتضيات فنية تنزع نحو الإيجاء في التمرد على المتلقي.

بنظرة متأنية إلى مجموعة " رحلة البنات إلى النار " يجد المتلقي نفسه وجها لوجه أمام زخم من القصص التي تشي بدلالات رمزية قابلة لتعدد القراءات، على اختلاف القراء الباحثين عن المحفزات الفنية والإيديولوجية التي تخلفها الأبعاد الرمزية داخلها.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

ففي قصة "الجدار" من المجموعة نفسها، يتبدى لنا الجدار كحيز يضطلع بدور هام في حمله شحنات دلالية عدة، وفي القصة يقول السارد:

« - يجب أن نهدم الجدار

نظرت إليه بعينين زائغتين وتمردت قريبا منه

لم يسكت... أعاد ثانية:

- يجب أن نهدم الجدار

ضغطت على بطني الجائع وانكمشت

تضعض الجدار كسن عجوز... تهاوت بعض حجارته علينا

سحبني صاحبي بعيدا خوفا علي... عاد الجدار إلى مكانه.

تحاملت وقمت مبتعدا... أمسكني صاحبي يعيدني قائلا:

- يجب أن نهدم الجدار...

وما يعنيني أنا من أمر الجدار... فليسقط فليتهاو... فليتشظ... ماذا يعنيني أنا... منذ

سنوات نبهنا الناس أنا وصاحبي إلى أن الجدار سيتهاوى... وقلنا لهم أن الجدار كنز الآباء

والأجداد، وإذا تهاوى الجدار سيفتضح أمره وسيكون عرضة انهب اللصوص

والقراصنة.⁽¹⁾»

فالجدار فاصل بين الأمكنة، ولولاه لعدت كل المساحات مساحة واحدة، لذا نستطيع القول إنه المرتكز

الذي يفصل بين الدلالات في الانتقال بالشخص القصصية من حالة إلى أخرى، إذ في المقطع السردى

الآنف الذكر، يفصح الجدار عن مكنونات رمزية لما تحسه الشخصية من ضيق دفعها لتكرار عبارة: " يجب أن

نهدم الجدار"، فهو مكان ذو حضور نفسي أكثر منه جغرافي، ذلك أنه جزء من زمن نفسي معتم حد من

تطلعات الشخصية التي لم تتمكن من الانفلات منه، من هنا يظهر الجدار كمكان رمزي يوحى بالقلق

والغدر، خاصة عندما تهاوت حجارته ليعود آخر كما كان.

هذا وقد أخذ الجدار/ الرمز بعدا فكريا أكثر التصاقا بواقع لطالما رفضته الشخصية القصصية، كونها

(الشخصية) على دراية مسبقة بالمآل الذي سيؤول إليه الجدار، لكن سيكون عليها مواجهة السر الذي يخفيه.

ليأخذ الجدار لنفسه هوية مغايرة، فبعد أن كان جزءا، يعلن الجدار استقلاله بإخفائه كنز الأجداد، ليحوي

—تعبا لذلك— رمز المصير الواحد الذي يربط الإنسان بمكانه.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الجدار"، ص 05.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

وسعيًا منه في البحث عن الماوراء، والكشف عن المستور، يقف المتلقي، عند الجدار الذي كان رمزًا للصمود ليتعداه إلى رمز الضياع والتشتت، وهو ما يفصح عنه هذا المجتزأ النصي:

« قررنا أن نهدم الجدار، ثم نعيد بناءه من جديد، لكننا طلبنا مؤونة تكفيها طول أيام العمل... وماذا طلبنا؟ كسرة وماء... لا يقدر المرء على العمل دون كسرة وماء (...). قررنا أن نجتمع الناس في ساحة المدينة ليسمعوا منا ونسمع منهم... وحين تعالى لغطنا سمعنا دوي تهاوي الجدار...»

هرع معشر منا... لم نجد إلا حفرة الكنز وقد أخذه القراصنة.»⁽¹⁾

وبالرجوع إلى عنوان القصة (الجدار) يجد المتلقي نفسه أمام مكان ساهم في الرفع من وتيرة التمثلات الذهنية لديه، وتشكيل انطباع أولي عما تتضمنه القصة، فالجدار يحمل دلالة القلق والتشظي سواء أكان داخلًا (الشخصية وذاتها) أم خارجيًا (الشخصية والشخصية).

قال الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله: **فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطَعَمَا أَهْلُهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ ۖ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ۖ** (الكهف 77).

وبالعودة إلى قصة " الجدار " نجد تناسًا والآية الكريمة في قصة سيدنا الخضر وموسى عليهما السلام، لقوله تعالى: **وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ ۖ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ۚ ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا ۖ** (الكهف 82).

اعتنى القاص بأمكنة سير الأحداث، وأثث لها مستعينا بمنظومات رمزية ساهمت في رصد أبعاد المكان وما تخلفه من أثر في نفس المتلقي، فهدم الجدار وإعادة بنائه يؤسس لمحاولة بعث جديد، كونه (الجدار) معطى معنوي على غرار المادي، حيث يكشف عن معاناة الشخصية التي تتجاوزها صراعات نفسية بين أن تهدم وأن لا تهدم.

ليطالعنا حيز آخر ذو دلالة رمزية أبدع القاص في إبرازها كمنطلق جمالي وصولًا إلى الفكري، وفق مفارقة زادت القصة رونقًا وسبكًا، فيقول السارد:

« كل شيء كان ضيقًا... الكون والفضاء... القلوب والسماء... الأرض كانت كفا... والمسافات أشبار... الشمس ظلام... البدر زنجي في منجم فحم (...). فجأة وجدنا أنفسنا أمام الكهف كان فمه

(1): رحلة البنات إلى النار ، ص 06.

مبتسما وكانت ذراعا ميسوطتان (...) وقفنا أمامه حيارى وكان الجميع خلفنا يضحكون ويصفقون (...). ولجنه متدافعين... الهامات ساجدة... المناكب متزاحمة... ووحدها القلوب تعزف سمفونية الرعب (...). اتسع الكهف أشرقت فيه شمس وقمر ونجوم... رصعته ورود وأزهار... زقرقت في جنباته عصافير وأطيار (...). عدونا يملأنا الحبور... حين نظرنا خارجه كان الكون أضيق من سم الخياط والجميع يتكومون فيه لاهئين حمرا كلابا مرعوبة. (1)

فقصة " الكهف " تجسيد لرمز الأمان، على الرغم من أن الكهف حيز ضيق معتم في جانبه الواقعي، ولا يوحى بالسكينة، كون الإنسان يربطه بمعالم الخوف نتيجة الحيوانات التي تقبع فيه _ عادة _ إلا أنه في القصة يحمل بعدا مغايرا تماما، فبعد أن كانت القلوب فزعة والشخوص حيارى أصبحت تحتفي فرحا وحبورا، لتتقلب الموازين وتنعكس الصورة، إذ أصبح الكون ضيقا والكهف واسعا لدرجة جعلت إحدى شخصيات القصة تقول: « أتستبدلون الضيق بالسعة ؟ » (2)

على أن الضيق للكون، في حين تقصد بالسعة ما يحويه الكهف من عوالم، فالكهف رغم محدودية جغرافيته إلا منفتح الدلالات، ولعل ذلك راجع إلى كونه مكانا استخدم _ على مر الزمان _ للاحتماء والسكن وكذا التستر والحماية.

وتعد النقوش دليلا على أن الكهوف _ فيما مضى _ استقطبت الناس للعيش فيها، ما يعزز من علاقة الإنسان بالكهف كحيز يضفي عليه نوعا من العزلة والحميمية وحفظ الأسرار، فهو (الكهف) حامل لشحنات رمزية إيجابية، مصداقا لقوله تعالى: **إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا** (الكهف 10).

فكما شمل الله عزوجل الفتية برحمته الواسعة، تشبع الكهف في القصة الحاملة العنوان نفسه بدلائل الرحمة والأمان، إذ يمكن للإنسان أن يجد ضالته في حيز محدود ولن يعيش السعادة في آخر واسع منفتح، وهو ما يمكن إسقاطه على الوطن الذي يبقى مركزا للإنسان وبطاقة هوية له رغم كل ما يواجهه.

ج. الدلالة الأسطورية:

تمثل مجموعة " رحلة البنات إلى النار " منعطفًا تجريبيًا واضحًا، جعل المتلقي يتعامل مع نصوصها بحذر خاصة وأن أمكنتها في تجاوب وعدة مرجعيات، الأمر الذي جعلها في تماس مستمر والأساطير التي تنوعت أساليب اشتغالها داخل المتون القصصية وتعددت حمولاتها وتشعبت مشاربها، لتتفتح عليها أمكنة المجموعة

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الكهف"، ص 33/32.

(2): م. ن، " قصة الكهف"، ص 33.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

القصصية " رحلة البنات إلى النار " وهو ما منحها بعدا شعريا متغلغلا في إمكانية استعادة المكان ومنحه لمسات خاصة، تخرجه من عالم أسطوري إلى آخر واقعي بالاعتماد على مخيال الأسطورة، خاصة وأنها تبث الحيز المفقود فتعيد رسمه في الواقع بما أنها مرتبطة بالحيز الأول، وعليه، تختزن الأسطورة ما للذاكرة من تأملات لها علاقة بالأرض التي واجهت يوما ما خيبات الواقع.

وفي قصته: " ندييف ودب الجليد " استلهم القاص أسطورة تموز (أدونيس) وانتظار البعث في قوله:

« - من يعوض الشهداء ؟

من يبذر الحياة في هذي الدماء ؟

حين يحصد الدببة من حقلنا آلاف السنابل

حين يحرقون ازهارنا بالقنابل.

من أرحامنا نبذر ملايين الأسود.

ملايين السدود.

ملايين الورود.

كي يبقى حقلنا منيعا أخضرا. » (1)

فالتأمل لهذه القصة سيجد نفسه أمام صرح أسطوري من بدايتها إلى نهايتها، أين تفصح الأسطورة عن تفاصيلها من خلال النص الغائب وفق جملة رموز متلاحمة، فمن الأزهار إلى البذور إلى الورود فالبناتين الخضراء وكل ذلك بلغة شعريّة موحدة بين اللون والرمز الأسطوري ليندمج مفهوم الأرض بالهوية من خلال عبارة مفتاحية "من يبذر الحياة في هذي الدماء ؟ " دلالة من القاص على الخصب المرتبط بالحياة، فتتداخل الأرض وهوية الإنسان العربي في اختزال معنى الحياة، وفي هذا الاندماج انفتاح على ما للوجود الإنساني من انتماء حققه القاص عبر توليفة أسطورية مميزة، استحضر فيها الشهداء الذين امتصت الأرض دماءهم، لتعود دبة الجليد راغبة في الحصاد وإحراق الأزهار، لكن هيهات ففي الأرحام خلقت ملايين الأسود المتحدية لجبروت الأعداء، وبدل الأزهار ستنبت الورود آخذة من دماء الشهداء لونا، وكل ذلك لحماية الحقل الأخضر، فهذه الصورة بدأت من الأرض التي تم تخصيصها بدماء شهدائنا لتنتهي بالخضرة التي منحت الإنسان العربي هويته، تأكيداً لوجوده كذات رافضة لأوضاع القهر والذل، دون أن ننسى ذكر القاص لتيمة " الرحم " الملصق بالأُم أو الأرض والخصب.

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة ندييف ودب الجليد"، ص 86.

الفصل الأول شعيرة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

وفي المقام نفسه يقول القاص في قصة " الأم والخفافيش ": «... ارحل أنت إن شئت... أما أنا فإني هاهنا باقية... هل ترحل النفس عن نفسها ؟ هل يرحل الجذع عن جذوره ؟ سأسقي بدمائي الفؤارة هذه الأرض... وستنبت حرابا وسهاما وسيوفا... وستنبت ورودا وزهورا وثمارا، وستخرج من رحمها من يحميها... ولكن ثق أن اللعنة ستحل عليك كما حلت بأخويك، وستغدو بعدها خفاشا نتنا. »⁽¹⁾

فهذه القصة _ بوجه خاص _ ذات دلالات عميقة أشد التصاقا بالحس المأساوي لما آلت إليه الأوضاع وانقلبت فيه القيم، إذ إن الأم وهربا من واقعها الأليم تنشد الخلاص في البعث وعودة الحياة من خلال تشرب الدماء وإخراج الورد والسيوف، وكأن الأم في تحد وثقة جعلها مطمئنة لحال الوطن والأرض المغتصبة، فسيأتي يوم ما وتنثني وتعود الأوضاع إلى ما كانت عليه بل وأحسن، ما غير مجرى الحدث من فردي إلى إنساني، فالقاص هنا قد ابتدع أسطورة، وأعاد تركيبها وفق مقتضيات دلالية غارقة في الخصب بما تضمن من جدلية الموت/ الحياة، وهي الأسطورة نفسها التي ارتبطت بالمدينة كمكان تخيلي في قصة " احتراق المدينة ":

«سقطت أرضا...

فوق البراعم السمراء...

والأوراق الخضراء...

شكلت سحب كثيفة...

هطل الغيث غزيرا...

أشرقت الشمس على أطلال المدينة...

وأشرقت من تضاريس رفاتك...

براعم سمراء...

أوراق خضراء...

زهرات بيضاء...

وفي الأفق حلقت أسراب الحمام البيضاء.»⁽²⁾

حتى عنوان القصة ذو أبعاد أسطورية في دمج بين الاحتراق والمدينة، الاحتراق الذي ارتبط بطائر الفينيق الذي يبعث من رماده، والمتأمل للقصة يجد أن المدينة بدورها تحترق وتغتصب، لتعود فتبعث من جديد وسط

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة الأم والخفافيش"، ص 111/112.

(2): م ن، " قصة احتراق المدينة"، ص 46/47.

الدخان والركام، وعليه فالأسطورة في هذا المقام إعادة إنتاج لواقع أليم يعبر عن شتات الوطن واغترابه عن ذاته إلا أن القاص يروم الأمل بغد أفضل فاختر البعث نهاية وفق أطر إنسانية.

تتلاحم الأسطورة بالحيز للانفتاح على فضاء دلالي يدور حول جملة صراعات دائرة على أرض الواقع، فيرتبط تموز بالمدينة المحترقة ليمر عليها مولدا الخصب، باعثا فيها الحياة من جديد، فهذا المجتزأ السردى اعتمد الأسطورة وإن كانت بصورة غير مباشرة، إذ بعد صراع طويل أشرقت الشمس من جديد وعادت للحياة، لتزهر الورد وتغتسل بماء المطر الغزير، لتتجاوز تيمة العودة مجالها إلى بعث أبعاد الموت والحياة فالخلود؛ ذلك لأن ثنائية الموت والحياة تستشعران في مكان واحد، لتتماهى الذات في المكان، بل وتتوحد به بحثا عن هويتها وخلودها، وهو ما نقل شعريّة المكان إلى بعد آخر حيث بعثت قضية الواقع الوطني المعيش يوميا عبر موضوعة البعث والخلود.

2. تجليات الحيز في قصص "رحلة البنات إلى النار":

إن الحديث عن تجليات الحيز يفرض الوقوف عند صور الحيز الشتي داخل المجموعة، ذلك أن مجموعة "رحلة البنات إلى النار" استوعبت الحيز كبنية إيديولوجية تؤسس لقضايا الأرض، وما يرتبط بها سواء أكانت وطنًا، انتماءً أم وجودًا، فقد أثث الحيز لرؤى بنيت وفق تصورات خاصة للقاص، نابعة في مجملها مما عاشه وعاشه الوطن من ضياع وشتات، ولا تخرج هذه الأمكنة عن أطر رمزية تمنح المتلقي تأشيرة التحليل والتأويل.

أ. صورة الأرض:

استلهمت مجموعة "رحلة البنات إلى النار" من حضور الأرض مادة مكانية متنوعة الدلالات، والتي تدور في أغلبها حول التأسيس لوطن خفي استحضرتة القصص عبر تيمات المقدس والأسطوري وحتى التاريخي، من خلال تمظهراتها الجغرافية المختلفة التي تربط بين الأنا والآخر وبين الداخل والخارج. تفاعلت المجموعة القصصية مع موضوعة الأرض، فاحتوتها وأظهرتها في بعد إنساني ضم الكثير من التجارب المفضية إلى الانتماء والبحث عن الذات والهوية، من حيث القرب منها أو البعد عنها، وبين كلا التيارين قد تتجاذب الذات مشاعر الخوف من فقدان الأرض وبالتالي ضياع الوطن.

والمتتبع لمسار الشعر العربي يلقي اهتمام الشعراء بالأرض والطبيعة بداية بالعصر الجاهلي، أين حاز الطلل على أهمية بالغة في تجسيده علاقة الإنسان بالأرض على جسد القصيد، وما تخلفه مشاعر الحنين من آثار استثمرت — بصفة خاصة — من اللااستقرار الناتج عن حياة الحل والترحال، لنجد — اليوم — أن موضوعة الأرض لم تفقد بريقها، فهي مازالت النقطة التي يبحث فيها شعراء العصر الحديث وأدباؤه.

وعليه، نلفي القاص حاليا في حالة حركة تفرضه التحولات الطارئة التي لم تعرف استقرارا، ما جعله ضائعا وسط أسئلة منسلة مما يعيشه يوميا، لذا وفي لقائه بالأرض كمكان زبقي، اعتمد القاص رؤية شاملة

الفصل الأول شعريّة السرد في «المجموعة القصصية»: رحلة النبات إلى النار

بدأها بالنقطة الحاضرة التي تتخذ من الماضي ركيزة لتتجه صوب المستقبل، لنستطيع القول إنه قد « ركز في تجربته على معادلات الخصب والبث والنماء التي استلهمها من أساطير الأرض بفعل عملية المثاقفة التي تمت خلال فترة الاتصال بالغرب في مطلع هذا القرن، ولعل اكتشاف الأرض الخراب (*The Waste Land*) لـإليوت كان منطلق هذه التجربة. »⁽¹⁾ ليسعى القاص إلى تحويل هذه التجربة المكانية إلى صرح دلالي غني التجارب.

توجه القاص إلى الأرض فحملها أبعاداً إيديولوجية زادت من شعريّة الحيز، ليتجاوز قانون الإلغاء إلى الوجود عن طريق الأرض التي تمارس الذات فيها هويتها، لتتحول إلى مظهر أشد التصاقاً بالحياة بما فيها من انتماء وبث وخلاص، وهو ما منح الأرض سمة الشمولية الملخصة لكل العالم النصي — إن جاز التعبير — فتتحول إلى إنسان، كما هو واضح في قصة " الأم والخفافيش ":

«... رفعت رأسها... مسحت دموعها بيديها النحيفتين المعروقتين وواصلت:

- واليوم ها هو بيتكم لا يحتاج إلا إلى شيء من الإصلاح... وهاهي أرضكم رغم الهجير مازالت بكرًا ولا تحتاج إلا إلى سواعدكم (...) سكنت طويلاً... ثم رفعت رأسها... تأملت أخانا الأكبر وقالت:

- أنت البكر... (...) املاً علينا الدار فرحاً وحبوراً واضرب في بطن الأرض تغدو جنات معروشات... دونك يا ولدي... لا تخيب أُملي... لا تخيب أمل أبيك... أعد للشفاة بسمتها... أعد للوجوه نضارتها...»⁽²⁾

إذ اختصرت الأم وجودها ككيان إنساني بوجود الأرض فتوحدت وإياها، وفق امتداد نفسي ووجداني طويل يزيد من درجة الانتماء، وهذا التوحد نتج من مشاعر الخوف على الأرض، فإن ضاعفت فقدت الهوية، التي اختزلتها الأم بعبارة: " لا تخيب أُملي... لا تخيب أمل أبيك " وكأن القاص يسترجع المكان/ الأرض عبر قيمة الوجود لنسج علاقات بين الأرض، الجسد والحياة، إلا أن الابن كسر أفق توقع القارئ بإجابته:

« صمت أخي صمتاً مخيفاً (...) وقال:

- لست مستعداً أن أضيع وقتي في هذه الصحراء

الخالية، ولا أن أفني عمري في هذه القفار...

إني مهاجر إلى أرض الجن والملائكة... وسأعيش

(1): يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994، ص 346 بتصرف.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة النبات إلى النار "قصة الأم والخفافيش"، ص 104.

هناك... أما هذه الأرض فلا أريد منها شيئاً.

وخرج دون رجعة... لم تكامه أمي... كانت صامتة

كتمثال متآكل حزين، وكانت تحبس دمة

ترقرقت في عينيها تريد أن تنفّلت من بين رموشها. (1)

فالمقطع السردى صورة عاكسة لمعنى الضياع وفقدان الوطن، لترتبط صورة الأرض هنا بمعنى الانفصال، وترتفع معاناة الخوف من فقدان الأرض لدى الأم، لتمارس تأثيرها عليها فتجعلها تحس بفقدان معنى الحياة.

« هاهو بيتكم يسقط لبنة فلبنة... ! وهاهي أرضكم ينتهك حماها... ! وأنتم غافلون... ولعل الأعداء

المتربصين بنا سيعوننا كما يباع العبيد. » (2)

والملاحظ على قصة " الأم والخفافيش " ارتباط الأرض بالبيت، ما يحول مسارها من وجود خارجي إلى آخر داخلي ملتحم بالناحية السيكولوجية للأم التي تقول:

« لن يدخلوا أرضي إلا على جثتي... أتخون روح أبيك وتسلم أرضاً سقاها بالدم والدمع، ومات دونها

إلى قتلته؟ (...) لأن نموت جوعاً خيراً من أن نبيع أرضنا. » (3)

تختزل الأم وجودها الإنساني بوجود الأرض التي منحها الأب الخصب حين سقاها بدمه، وأثت لوجود عائلته في أرض الأجداد التي تفوح منها رائحة الكفاح والنضال، والتي قالت فيها الأم:

« ... ارحل أنت إن شئت... أما أنا فأني هاهنا باقية... هل ترحل النفس عن نفسها؟ هل يرحل

الجذع عن جذوره؟ سأسقي بدمائي الفؤارة هذه الأرض وستنبث حراباً وسهاماً وسيوفاً... » (4)

لقد تجاوزت الأرض جغرافيتها وأثرت الجانب الوجداني المرتبط بها في توحدها والذات وسعيها بحثاً عن

الخصب والنماء، لنفسي الأدباء اليوم قد منحوا الحيز أبعاداً شاملة فأجادوا « صياغة الأماكن وفق رؤيا

جديدة، اتخذت صوراً مثالية وإنسانية وتجاوزوا بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها

تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة والحياة. » (5)

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، ص 105/104.

(2): م ن ، ص 105.

(3): م.ن ، " قصة الأم والخفافيش "، ص 106.

(4): م ن ، ص 111.

(5): إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية: دراسات في أنواع التناس في الشعر الفلسطيني المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، رام الله، فلسطين، ط1، 2005، ص 239.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

اتسع مجال الأرض ليشمل قضايا الوطن كتنجربة تاريخية مرتبطة بالآباء والأجداد، والتي نالت الخصب أخيراً فأنبئت زهوراً ووروداً بفضل الدم الذي تشربته « كانت أرضي أزهاراً وأشجاراً وأطياراً كل قطرة عرق... كل قطرة دم فجرت ينبوعاً يسقي نخلاً وعنباً وزيتوناً وأباً. »⁽¹⁾

صورة الأرض _ في الغالب _ تصور موقفاً متكاملًا يعكس معنى الحياة والوجود في تقاطعها مع الأسطورة لتنفرد بترجمة تفاصيل الخوف من فقدان الأرض وعلى المستوى النفسي قد مثلت جزءاً من كيان الشخصية القلقة.

ب. صورة الصحراء:

فضاء مفتوح لرحابته غامض لامتداده، وهي من الصور الفنية التي استثمرها الخيال الأدبي سواء في جانبه الثري أم الشعري « فكان لها من الدلالات والمعاني والرموز التي لا انفصال فيها بين التاريخ والأسطورة أو بين الحقيقة والخيال. »⁽²⁾ ذلك لأنها نقطة مكانية مهمة يتركز عليها العمل الأدبي، بما تضمنه من أبعاد متناقضة أو متفقة يدل عليها الحقل اللغوي المتصق بما كركعة جغرافية، لتساهم في منح المكان سمات تسجيلية أو جمالية من خلال دلالاتها المتنوعة « فالصحراء أكثر بقاع اليابسة اتساعاً وأكثرها صلة بفكرة اتساع المكان واتشاحه باللامحدودية والأبدية. »⁽³⁾

ما يعطي الصحراء مسحة جمالية، أغنت التجارب الأدبية بالإضافة الفنية، الأسطورية وحتى الفلسفية، الأخيرة التي تتقاطع معها في التأمل والبحث عن الذات، والإغراق في العزلة.

حاول القاص الجزائري ابتداءً عالم خاص من خلال رؤيته الخاصة للصحراء فاستثمر ما لها من رموز بغية صناعة عالم متخيل متصل بتأملات لطالما ارتبطت بشساعة الصحراء.

إن التوغل في شعريّة الصحراء داخل العمل الأدبي، لا يخرج عن نطاق التوظيف الشعري للمكان عامة، إلا أن الجانب المميز فيها كحيز يكمن في ما للقاص من قدرة على عكس الجانب النفسي للشخص عن طريقها في جانبها السلبي والإيجابي، هذا وتنحصر سلبياتها فيما تثيره من خوف ورهبة وضياح وفقر، في حين نلغي أن جانبها الإيجابي يتمثل _ بصفة خاصة _ في البحث عن الهدوء والسكينة اللذين توفرهما شساعتها.

ارتبطت الصحراء في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " بالجوانب السلبية الدائرة حول الشتات والسفر والغربة، لتحول الصحراء من حيز إلى لغة تسائل الرحيل، بل إنها في بعض الأحيان نقطة تحول لدى الشخصية الحاملة بالعودة والخروج منها، وهو ما أعطاها الأبعاد الرمزية.

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الأم والخفافيش"، ص 115.

(2): عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص133.

(3): صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1996، ص06.

ففي قصة " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة " تطالعنا الصحراء كبوابة أولى للبحث والسفر، يقول السارد: « رأيت نفسي يا سادتي الكرام، أسير في صحراء قاحلة حرها يلفح الوجوه ويشوي الجباه... أرضها غبراء شهباء... لا أرى من حولي إلا السراب والخراب... ولا أسمع إلا الحفيف والفحيح وعواء الذئاب (...) عييت سقطت سكنني اليأس... تمددت أسترجع قواي جلست ثم قمت، درت هنا وهناك (...) لحقني الإغواء... مسني اللغوب... أحسست كأنني معقول مشكول فسقطت أرضاً مغمى علي...» (1)

يحفزنا امتداد الصحراء متشابها ونفسية الذات المغترية حتى عن نفسها، وفي هذا التشابك تتمظهر الصحراء بصورة سلبية رغم شساعتها، ورغم وجودها في فضاء الحلم، إلا أن ذلك دليل على ما للمكان من سلطة تؤثر على الشخصية حتى في الحلم.

وبالعودة إلى القصة نفسها نجد أن هذه البطاقة الوصفية للمشهد الصحراوي، لم تكن سوى انعكاس لحالة الذات التي تعيش في صراع نفسي أوحى لها بهذه الصورة السلبية للصحراء، وعليه فقد تم التواصل داخليا بينها (الذات) وبين الصحراء كتجربة معيشة دالة على التيه والخوف من المجهول خاصة باجتماع المتناقضات التي أسست لها الحالة النفسية (الحر، الحفيف، عواء الذئاب) لتكتسب الصحراء بعداً شعريا يتجلى في علاقة الذات بموضوع قيمتها، فعلى الرغم من هذا المشهد البصري للصحراء إلا أن الذات لم تفقد عزيمتها وإصرارها للوصول إلى المبتغى وما أفعال (جلست ثم قمت، درت، أسترجع قواي) إلا دليل عما تعانيه الشخصية من الداخل، لكنها لم تستسلم.

الصحراء في قصة " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة " تكشف عن الوحدة التي تحسها الذات ولأنها (الوحدة) منعكسة على حيز جغرافي، فقد كانت شاسعة شساعة الحيز، ما شكل عالماً تخطي الحدود الجغرافية وصولاً إلى حدود نفسية يترجمها الخوف من المجهول « نظرت ذات اليمين فهزنتي قشعريرة... نظرت ذات اليسار فانخلع قلبي... » (2) وهنا يبدأ البحث عما يقرب المسافة، ويلغي الخوف داخل الذات ويوحد بينها وبين عالم الوحدة / الصحراء.

لتكون وسيلة هذا البحث مجسدة في بارقة أمل، حولت حالة الذات من الانكسار إلى الإصرار على المسير بغية التخلص من خطر التيه والضياع « كان في نفسي رغم كل شيء بريق من أمل... انغرزت رجلاي في الرمل، عثرت... ثم قمت... سرت خطوات ثم عثرت... جف حلقي جفت شفثاي... كنت أشعث أغبر... ممزق الثياب... مشقق الرجلين ولكنني لم أستسلم حبوت لم يبق لي إلا خطوات

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 117/116.

(2): م ن ، ص 117.

وأقطع الهضبة... تقدمت خطوة ثم تقهقرت خطوات (...) حبوت يدفعني الحزم والتصميم وبريق الأمل الذي مازال يشع بين جنبي...»⁽¹⁾

الذات المتكلمة في القصة أكثر التصاقاً بالمكان المشتت الذي أعطاه القاص _ من خلال التوصيفات المكانية _ هوية قاسية خلقتها الذات داخلها لتخرجها على هذا النحو، فالرمل، وجفاف الحلق وتشقق القدمين... كلها تعلن عن الخلفية الثقافية للمكان.

تفتح تجربة الصحراء داخل القصة أبعاداً سامية مقدسة ونبيلة من خلال تحمل الذات مشاق الرحلة للوصول إلى الهدف، ما منحها القدرة على مواجهة فكرة الرحيل منذ البداية.

« رأيت نخلة باسقة إلى السماء... تهفو إلى الجوزاء... وتحتها نبع ماء... وفوقها تحوم طيور خضراء... وعندها فرس بيضاء (...) انكببت على الماء العذب الفرات حتى نقتع غلتي... (...) بدأت أحس أن الحياة قد عادت تسري في أوصالي فهجأ خوفي (...) فقامت على رجلي قياماً لم أقمه منذ دهور... نضت الغبار عن نفسي وعن ثيابي (...) نظرت إلى النخلة فإذا هي تطلق لي من عليائها ظرفاً أبيض كالثلج مكتوباً عليه خذ هذه الرسالة إلى المدينة المسخوطة...»⁽²⁾

فجأة تتغير صورة الصحراء بالنسبة للذات، وتنقلب حالتها النفسية من سلبية إلى إيجابية، فيصبح مشهد الصحراء أكثر انفتاحاً على دلالات الراحة والاطمئنان خاصة باندماج اللونين الأخضر الدال على الحياة والأبيض الدال على النقاء والطهر.

يُزَاج حيز الصحراء بين الذاكرة والغربة، أين أضحت الصحراء امتداداً نفسياً جعل الذات أشبه بالمتقيدة «... وتركت الأمر إلى الفرس، فأطلقت له العنان، فراح يدعدي بي وفي نفسي حرقه الاشتياق...»⁽³⁾ فالصحراء هنا مبعث للأحاسيس المكتومة من قبل الذات، وهذه الأحاسيس لا يبعثها الخيال كمشهد حسي تحده حدود جغرافية، بل وردت كرد فعل تجاه الواقع المفروض عليها، وهو تبعاً لذلك جدل يستثير الداخل أكثر من الخارج، إذ وجود الذات وانشطارها بين مد وجزر تحول من حلم إلى رغبة في البحث عن المكان داخل المكان.

لا تكتفي الصحراء بالدلالات الفكرية والجمالية فقط، بل تنفتح على فلسفة الحضور والغياب عبر وجود الذات في الداخل ومحاورتها الخارج، فالصحراء وإن جسدت معنى الضياع داخل الذات، ذهبت إلى أبعد

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 118.

(2): م ن ، ص 119/118.

(3): م ن ، ص 119.

من ذلك، حيث سجلت المعاناة من جهة والرغبة بالوصول من جهة أخرى، وهي سلطة المكان _ اليوم _ إذ لم يعد مجرد فضاء تجرّدي بل هو صورة فاعلة تفتح المجال واسعاً أمام المتلقي للقراءة والتأويل.

ج. صورة المدينة:

احتلت المدينة في الأعمال الروائية والقصصية الجزائرية مكانة خاصة استغلّتها في نسج العلاقة الوطيدة بينها وبين الأدباء كتجسيد للهوية والخصوصية، فنزوع القاص نحوها فيه عودة للمكان الحي المعمور بالحركة، في محاولة منه خلق تجربة نابضة بالحياة مع عالم المدينة التي « تمكنت من تأسيس فرادتها وخصوصيتها حين استطاعت استيعاب واقعها وتعريه خباياه، وفضح أدرانها، وتجلية زيفه وكشفه لنا بكل تجلياته راسمة لنا مع ذلك، ومن خلاله عالماً حليماً لا يمكنه أن يتحقق إلا عن طريق تلك التعرية الراصدة لجزيئاته الصغرى، والتفصيلية ومفارقاته بدهشة طفلية، توحى لنا بجدة الاكتشاف وفرادة الرؤية، وأصالة التشخيص، موفرة من خلال ذلك انسجاماً رائعاً ما بين الواقع والحلم والسرد والمباغثة. »⁽¹⁾ فحضور المدينة له جمالية خاصة أبرزتها تلك التحولات والتجارب التي حولت المكان إلى نص مفعم بالخيال والحركة.

تكشف لنا القراءة المتأنية لقصة " احتراق المدينة " أن القاص لم يوظف المدينة بشكل عبثي، بل إن له مقاصد، إذ حاول من خلالها رصد صورة المجتمع الذي تحكمه الغرائز وقوانين الغاب، أين تضمحل كل القيم السامية والنبيلة، حتى إننا _ أثناء تأملنا عنوان القصة _ سنجد جملة اسمية، والاسم دال على الركود والجمود والثبات، وعند ربطنا العنوان بالمتن تتراءى لنا القصة وهي تصور جانباً نمطياً يتسم بالرتابة والحمول خاصة والقصة تجسيد لحالة الضياع والتردي حيث:

« غدت الشوارع الواسعة أزقة ضيقة... »

امتلأت بركا وأوحالا...

الأرض تتشقق فاغرة فاها...

البنائات تنهاوى...

وليس إلا النار تشعب في كل مكان. »⁽²⁾

فالمدينة اكتسبت نقطة تحول، جعلتها تحيد عن القيم الإنسانية، ما أكسبها هندسة خاصة ودلالة مميزة، فحتى بانفتاحها تبقى المدينة في القصة حيزاً مغلقاً لانغلاق الذات الفاعلة فيها.

(1): قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 174 (نسخة إلكترونية).

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 43/42.

نلاحظ من خلال الملفوظ السابق أن هذا الوصف للمدينة رسم مشاعر السارد في سخطه عليها، من خلال تبيان الجانب السلبي منها خاصة في استعائته بالجانب البصري الذي يعد طريقة ناجعة في الإحاطة بكل ما هو جميل أو قبيح، ليترك المجال فسيحاً أمام المتلقي ويمنحه فرصة التعرف على تجربة المدينة كحيز مكاني كشف الغطاء عن عالم ممزق يفضي إلى التشويه والانقلاب على الأوضاع الجيدة بفعل خطأ لخصه القاص في أكل تفاحة، وهو في ذلك تناص مع قصة سيدنا آدم عليه السلام وخروجه من الجنة للسبب ذاته. ينقل لنا القاص – من خلال المدينة – مشهداً حزيناً يحاكي الزمن عبر ترتيب واضح، بدأه بالشوارع الضيقة المملوءة بالوحل، لتنشق الأرض تاركة المجال لتساقط البنات والنار مشتعلة في كل زاوية، فكأن بالسارد يعيش الاغتراب وسط هول ما حدث للمدينة / الحبيبة :

» انطلقت تعدو...

تبحث عن منفذ للهروب...

زقاق يصب في زقاق ...

كل الأزقة متاهة لا تنتهي...

الدخان يسرق النور من عينيك...

لا شيء حولك ...

أمامك هذا الظلام تارة...

وخلفك كل النجوم فقدن العيون...

فقدن الصواب...

لا شيء حولك...

غير هذا السراب...» (1)

فالمدينة معادل للضياع والسراب والاغتراب، إذ يبدو أنها وعلى الرغم مما ضمت من حركات، لم تصنع إلا انغلاقاً نتيجة الانكسارات التي جلبتها للذات الفاعلة، حيث مارست عليها سطوتها القاسية عليها وسلبتها حقها في السكينة.

وتفصح كارثة المدينة عن نفسها حين تحتضن الظلام والدخان وتضحى بالنجوم تاركة المجال للسراب. مدينة القاص شبيهة بالمدينة المومس في رواية " سرادق الحلم والفجعة " فهذه ترتدي قناع البغي، في احتوائها الدور الرئيس في أنوثة مغرية حتى لهولاءكو المغولي:

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 43.

« مدينتنا يا ولدي ضاجعها هولاءكو على الأرض الخلاء.

واغتال من أفقها بدرًا كان يبدد الظلماء.

واجتث شرايينها من سدرة المنتهى.

مدينتنا يا ولدي أسلمت شמושها للدود والفناء.

فها مدينتنا يا ولدي.

لا تنجب غير البلهاء.»⁽¹⁾

تعمقت تجربة المدينة في تفاصيل الواقع سواء على المستوى التاريخي أم الإنساني اليومي، فتحوّلت المدينة إلى معاناة إنسانية للذات الفاعلة خاصة بتقمصها دور المرأة المومس التي كانت نتيجة اتصالها بالدود إنجاب البلهاء، الأمر الذي منح المدينة سمة الفساد الذي فضحه القاص في محطات سردية عديدة.

خلق القاص لنفسه مدينة ليست كغيرها من المدن، لم يشأ منحها اسماً، بل اكتفى بالقول: "مدينتي حبيبتني" كإشارة منه إلى الخصوصية، فلكل منا مدينته التي يراها كيفما أراد، ويبحث عنها داخله متى شاء، فبدأ القاص قصته بداية مأساوية غرقت خلالها المدينة في الفساد والدمار، لكن النهاية سعيدة بعودتها إلى سابق عهدها:

« تشكلت سحب كثيفة...

هطل الغيث غزيراً...

أشرقت الشمس على أطلال المدينة...

وأشرقت من تضاريس رفاتك...

براعم سمراء...

أوراق خضراء...

زهرات بيضاء...

وفي الأفق حلقت أسراب الحمام البيضاء...

طوبى لك...

سكت الذباب...

تعال تراتيل الرباب...»⁽²⁾

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار "قصة احتراق المدينة"، ص 38.

(2): م. ن. ، ص 47/46.

فالخصب قد اجتاحت المدينة بعد دمارها، وأعاد بث الحياة فيها بداية بالمطر والشمس المشرقة ونهاية بالأزهار الجديدة والحمام البيضاء.

لم تحمل المدينة في قصة " احتراق المدينة " دلالات سلبية فقط بل ضمت حتى الإيجابية منها ولم تكن موطن فساد فحسب بل أشرقت عليها شمس القيم النبيلة فماتت المدينة التي ضاعها هولاء، لتخلق من رمادها مدينة أخرى طاهرة عفيفة.

اكتسبت المدينة قيمة سلبية، لما شحنته من مشاعر معادية للشخصية في قصة: " الهدهد ":

« حين أظلم صباحنا من جوهر السما ... جاءنا هدهد يسعى (...) قال:

- يا أخدان الغراب جئكم نبأ عظيم أنتم عنه غافلون... هذا الغراب زئيم ... وهذه المدينة التي

عليها تحيون وعليها تموتون وخلف فرثها تلهثون زور وبهتان... فاحذروا أيها الأخدان...

احذروا الذل والـ «⁽¹⁾

أث القاص للمدينة بمشاعر وانطباعات سلبية، إذ ربطها بالذل والهوان، هذا الأخير الذي اكتفى بذكر جزء منه فقط، رغبة منه ترك الباب مفتوحاً للقارئ يملأ ثغراته ويعطيه الجزء الثاني، فقد حملت المدينة بأبعاد مفعمة بالألم نتيجة استبداد الغراب بها وبسط سلطته ونفوذه عليها.

يؤكد المجتزأ السردى السابق على تفاعل الذات — سلبي — مع المكان الذي لم يعطه القاص اسماً، شأنه

في ذلك شأن المكان في قصة " احتراق المدينة " ولعل عدم ذكر اسم المدينة دليل على ضياع هويتها وانسلاخها من القيم والمبادئ السامية كما رأينا في رواية " سراق الحلم والفجعة " أو لعل القاص له مدينته التي تسمو على الاسم، أو يمكن أن يكون الأمر منوطاً بالمتلقي فلكل منا مدينته الضائعة وسط الاضطرابات وغياب الاستقرار والسكينة.

وإذا كان الحيز انعكاساً آخر للواقع، فإن المدينة في القصة المذكورة لم تنفصل عن الزمن ولا عن التجربة كونها مبعث التششت وانحيار القيم أمام السلطة الفاسدة، كما أن صنع المكان لا بد وأن يصاحب تجربة واقعية موازية لمشاعر الذات داخله كحيز يضم الأحداث التي تؤذيها والنوازع التي تحسها خاصة باندماج الظلام والصباح.

انعكس واقع المدينة الفاسدة على الذات، التي تجاوزته رغبة في البحث عن الأمان والاستقرار، من

خلال البحث عن وطن آخر غيبته المدينة والغراب، وكأن الذات تروم الهرب من المدينة وتبحث عن بداية

(1): رحلة البنات إلى النار، ص 31.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

جديدة " هذه المدينة زور وبهتان " وفي هذا بعد اجتماعي أشد التصاقا بتجربة الذات الإنسانية الممزقة. «وزم الغراب بمخالبه فم الهدهد ثم راح يحجره ذليلا مهانا.»⁽¹⁾

نقل لنا القاص مشهدا مؤثرا للهدهد وهو يذل من قبل الغراب في مدينة الهوان التي بذرت في الذات مشاعر الخوف والرعبة « ولذلك فحس الضياع والخوف يبقى ملازما لها مادامت ملازمة لهذا المكان.»⁽²⁾

وهي الانطباعات نفسها التي تحملها مدينة القاص في قصة " أنا ربكم " عندما قدم لوحة مميزة للمدينة التي أثارت الرعب في الشخصوس فيقول: « دخل المدينة على حين غفلة منا... كانت الريح عاصف فيها ضر... وكان في الجو برد وقر (...) وكان صوته يصل قلوبنا كعواء الذئاب أو كشخير الغيلان... دثرنا الرعب فبتنا نرقب عين الصبح...»⁽³⁾

شكل القاص المدينة ورتب جو الهلع المخيم عليها والذي انعكس سلبا على الذات الفاعلة، فالصوت، الريح، البرد، الظلام، كلها تؤثت لمشهد رعب في المدينة، لتؤسس العلاقة الكامنة بين المتخيل والمكان الاجتماعي تجربة قائمة في أساسها على ثنائية: الوطن / الضياع.

الواقع أن المدينة في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " أكثر التحاما بالواقع الخارجي وما يضم من صراعات بين الأنا والآخر في وطن شبه غائب، استبدله القاص بمدينة تحمل أبعادا سياسية سلبية نظرا لما يعتمل فيها من صراعات واضطرابات منعكسة بشكل أو بآخر على الذوات. وبذلك فقد ارتبطت المدينة بتصوير جوانب واقعية مهمة ووقفت عندها تحت بطانة الرمز، إلا أن ذلك لا يعني _حرفيا_ أنها نسخة عن واقع عاشه القاص، فالأدب « ليس استنساخا آليا، أو انعكاسا مرآويا للواقع الاجتماعي، ولا هو تعبير غنائي ذاتي، بحيث يحاول الأديب بواسطته إعادة تشكيل الواقع كما هو (...) كما أنه لا يستطيع في أي حال من الأحوال أن ينتج أدبا إنسانيا خارج رقعة الجغرافيا البشرية (...)». إذ العلاقة بين الأديب والواقع حاصلة بشكل أو بآخر، وهي لا تتوقف عند حدود الكشف والتصوير بآليات معينة، بل تكمن في وظيفة خاصة (...) يوظف ضمنها الخيال توظيفاً واعياً لإعادة تشكيل الواقع.»⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، ص 31.

(2): قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 276.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة أنا ربكم"، ص 23.

(4): باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر: دراسة، دار هومة للطبع، اتحاد الكتاب الجزائريين للنشر، ط1، 2002، ص63.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

والمكان في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " اكتسب أبعاداً شتى نابعة في الأساس من اللاتحديد، لذا صعب الإمام به، فالقاص ونزوعاً منه نحو التجريب والتكثيف، لم يعط المكان مساحة واسعة وهندسية بل حمّله بأيديولوجيات عدة شغل بها فكر المتلقي، سعيًا منه إلى إشراكه في العمل الأدبي الذي عُده مغامرة تأويلية لما حواه من خصائص تستدعي الإحاطة، والمكان أحد هذه الركائز السردية، الذي انعكس بشكل أو بآخر على الذوات وهذا أمر طبيعي، وفي هذا الصدد يقول الدكتور باديس فوغالي: « إن المكان في القصة الحديثة لم يعد مجرد أداء لوظيفة إشارية لمعنى من المعاني الثابتة، أو ديكورًا هامشيًا لمشهد من المشاهد الحديثة، إنما صار عنصرًا حكاياها قائما بذاته، وطرفًا أساسيًا من أطراف العمل القصصي. »⁽¹⁾

(1): التجربة القصصية النسائية في الجزائر ، ص 107/108.

خامساً: مظاهر الشعرية في مجموعة " رحلة البنات إلى النار "

1. إيقاع (التسريزي) في مجموعة: رحلة البنات إلى النار:

الإيقاع جوهر الحياة، والكون يسير وفق إيقاع خاص ينسجم ومتغيرات الفنون، فللوحدة إيقاع، وللموسيقى إيقاع، وللطبيعة إيقاع، وللعمل الأدبي (قصة، شعر، مسرح، رواية...) إيقاع، فما من شيء في الوجود إلا وله إيقاع يميزه، وما يتسم به الإيقاع هو التغيير، فهو غير ثابت، وينطلق من البؤرة وصولاً إلى الخارج، كيف لا وحتى نبضات القلب تسير في تناغم وفق إيقاع خاص، لتتسع دائرته فيشمل العصر كله من حيث السرعة والبطء، ما يزيد من صعوبة الإمساك به، لأنه في كل حالة يتلبس بطريقة جديدة مغايرة، ذلك لأنه يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال فيكشف عن أسرار الفنون، وعن السحر الموجود بداخلها، إلا أن تعريفه عصي فلا « يدرك إلا فردياً وشخصياً ومن خلال اللحظة الآنية، فما يدركه المتلقي (أ) غير ما يدركه المتلقي (ب) بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ فيها، وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم»⁽¹⁾

وهذا يعني أن الإيقاع مرتبط بالإحساس بغض النظر إن كان الأثر الأدبي شعراً أم نثراً، فقد ارتبط الإيقاع بالشعر لما فيه من أوزان وقوافي، إلا أن ذلك لا يتعارض والنثر؛ ذلك أن للكلمة سحراً يجمع بين الصوت والصمت، الحركة والثبات، القوة واللين... وعلى كل فقد اشتق من اليونانية حاملاً معنى الجريان والتدفق، ليتطور المفهوم فيما بعد فيصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (Mesure) التي تعني المسافة الجمالية.⁽²⁾

ما يعني أن الإيقاع لا يرتبط بالشعر فحسب، بل يتعدى ذلك إلى أجناس أدبية أخرى، وهو مرتبط بعملية التلقي في جانبين أولهما التوقع وثانيهما نتيجة ذاك التوقع الذي ينشأ نتيجة التشويق.

ويعرفه الخوارزمي (387 هـ) بقوله: « هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»⁽³⁾ وذلك يعني أن الإيقاع يتم وفق مستويين: الأول الحركة والثاني الزمن، وهذا تبعاً لنسق مطرد خاضع لثلاثة أسس: التناسب، الانتظام، والتكرار والتي تتفق بشكل كبير مع الموسيقى والشعر.

(1): محمد علي علوان، شعر الحداثة: دراسة في الإيقاع، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 36.

(2) : voir : Paul Robert , Dictionnaire de langue Française(07 tomes), société du nouveau lettre, Paris, 1975, p 213.

(3): محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، لبنان، 2، 1989، ص 266.

والمتتبع للمجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " سيجد أنها تنزع إلى التجريب تحت وطأة الحرية، لأن الكاتب قد انفلت من حدود الفن القصصي إلى آخر هجين جمع بين القصة والشعر، وهو ما أعطى النص نوعاً من الديناميكية المخلفة للجانب الشعري. لذا سأقتصر على إبراز هذا المنحى في بعض القصص متجاوزة الفصل بين القصة والشعر، ذلك أن القاص لم يتكلف أثناء الجمع بينهما، بل كان اندماجهما وفق طريقة عفوية كشف من خلالها عن عدة دوافع فكرية ونفسية ساهمت في تعرية الدواخل الفنية ككل، وساعدت في ضبط مجرى الأحداث والشخوص واللغة بأكملها في قصص لم تكن على مسار واحد من التجريب، بل تخطت حدود الواقع والمعقول إلى معالم إستيطيقية كبرى، لذا لا بد من وقفة عند نوع من الإيقاع هو إيقاع التوازي لتبيان ذلك.

وقد جاء في لسان العرب: « الموازنة: المقابلة والمواجهة. »⁽¹⁾

ومن الناحية الاصطلاحية، فقد عرف محمد مفتاح التوازي بأنه « تشابه البنات واختلاف في المعاني. »⁽²⁾ وقد قسمه إلى قسمين: التوازي الظاهر، والتوازي الخفي، ويعد التوازي من المفاهيم اللسانية الحديثة المشكلة لبنية القصيدة الحديثة وكذا في النثر، لأن التوازي لا يقتصر على الشعر فقط وقد أوضح عبد الواحد حسن الشيخ ذلك في تعريفه للتوازي الذي يعني عنده « تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر. »⁽³⁾

فالنص الأدبي بوسعه تحمل عدة قراءات متصلة بقدرة المتلقي على التلقي، وما يحاول المبدع عكسه من خلال مظاهر إيقاعية لا بد وأن تتفاعل مع النص لتسمو به إلى الشعرية.

والدارس للمجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " يدرك تماماً أنه يصعب رصد كل مظاهر إيقاع التوازي، ذلك أن اندماج النثر بالشعر خلف جوامعاً داخل النصوص ككل، فكانت أغلب القصص مشبعة بهذا النوع من الإيقاعات، التي سأكتفي بدراسة بعضها سعياً إلى محاولة فهم هذا الإيقاع المنظم للبنى الداخلية للنص، من منطلق أن التوازي يقع بين تركيبين لغويين أو أكثر بكل ما يجمع بينها من علاقات تشابه أو اختلاف من خلال الإيقاعات الصوتية التكرارية المساهمة في انسجام أجزاء النص كافة.

(1): ابن منظور، لسان العرب، (مادة وزى)، ص 4830.

(2): محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم معالم، مجلة فصول، مج 16، العدد 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف، 1997، ص 259.

(3): عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، دار الإشعاع الفنية للطباعة، مصر، ط 1، 1999، ص 8/7.

ومن بين أمثلة التوازي داخل المجموعة القصصية ما جاء في قصة " الأمير شهريار ":

« أماه أنا اليتيم... »

لا أم لي سواك... »

مالي أرى ظفائرك محلولة ؟

مالي أرى أجفانك مكسورة ؟

ما للعراجين العسجدية يبست ؟

ما لأنوار وجهك المتألثة انطفأت ؟» (1)

فهذا المقطع يضم إيقاعاً يعتمد على تماثل تركيبي خاصة في تكراره عبارة " مالي أرى"، كما كسر من تراتبية التنظيم التركيبي في آخر سطرين ليزيد القاص من الدرجة الإيقاعية، (يبست/ انطفأت) ما أدى إلى انسجام المقطع ككل، ذلك أن القاص، قد أسس لكل سطر شحنات شعرية خاصة به، خلفها التكرار الذي أفضى إلى دفقات شاعرية زادت من لحظات القلق الأسر أثناء الإبداع.

لعب التوازي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " دوراً هاماً يضطلع برصد الحركات الإيقاعية بين العناصر، سواء على المستوى الرأسي أو الأفقي بصفة عامة.

«... من أجل الورد... والزهر... والقوزح البديع

من أجل الحب... »

من أجل البراءة في عيون الرضيع

امض تباركك السماء... يباركك الجميع.» (2)

وهذا التوازي الذي خلفه التكرار والتتابع، بين العناصر رسم بطاقة فنية إيقاعية مترعة بالحركة والتناغم، خاصة وأن كل تواز « يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه تواتراً يحتد حيناً ويتراخى حيناً، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقاً وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه. » (3) وهكذا فإن في تكرار الأنساق النحوية وفق مسار تنابعي يرفع من درجة الشعرية داخل النص، نتيجة الدفقات الإيقاعية التي يخلفها التوازي.

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة الأمير شهريار"، ص 51.

(2): م ن " قصة نديريف ودب الجليد"، ص 89.

(3): الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 25.

« آه معذرة نسيت أن أحدثكم عن المتنبي.. »

يا كوكبا دريا في أفق عزنا..

يا سيفاً يميناً في نحر ذلنا..

تحاصرني كلماتك الحلوة..

أحلى من عيون الجميلات..

أحد من الرماح القاتلات.. » (1)

يذهب النص في الماضي منطلقاً من الحاضر، ليرسم صورة المتنبي، في تراكيب متوازنة، أضفت سمة الشعرية على النص، والتي أفصح عنها ضمير المتكلم في جسد القصيد.

« .. وتذكر الحمام البيضاء.. »

والأوراق الخضراء..

والفراخ..

والبراعم السمراء.

وحضن الشيخ الرؤوم..

رمى أوراقك الصفراء..

وصخرتك الملساء..

وجبتك البيضاء.. » (2)

حاول القاص من خلال المقطع إدراج بنية التوازي في شكل منفصل، إلا أن التراكيب اللغوية متعادلة من حيث العدد وما تخلفه من أصوات متناغمة، انسجمت إلى حد بعيد والمشهد السرمدي الذي صورته في قصة "احتراق المدينة".

ومن الممكن القول إن « الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي، أما عقلياً فلتأكيد المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل، وأما جمالياً فإنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي الذي يضيف نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، وأما نفسياً، فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير، وانقباض القلب وانبساطه. » (3)

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة كهانة المتنبي"، ص 94.

(2): م ن " قصة احتراق المدينة"، ص 41.

(3): عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1992، ص 305..

الفصل الأول شعرية السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

ما يعني أن إيقاع التوازي يكشف عن رنيم منبثق عن التكرار، الذي يزيد من دقات الشعرية، فذاك الانتظام بين الكلمات يجعل المتلقي في حالة تأهب عقلي، لتحريرها من حرفية الدلالة الواحدة، كما يخلق الإيقاع نوعاً من التحليق خارج أسوار الصوت، ذلك أن التناغم الصوتي بين الكلمات ينسجم وبقية الأحداث التي أكسبها القاص بعداً فنياً.

« ... كلهم كانوا هناك.. »

ينسجون على نول الضحك..

ليلاً أسود قاتماً..

يملئه الذباب..

وضجيج الصفارات والبالونات..

وصياح الحوامة...

تخض رأسك...

تفرك شعرك...

تفرك عينيك... » (1)

إذ ارتكزت الأسطر الأخيرة على تكرار الحرف الصوتي الذي بدأت دلالاته بكلمة (تخض) لتوجه فيما بعد إلى كلمة (تفرك) التي تكررت مرتين، ما خلق نوعاً من التوازي الظاهري، لما للفعل من سلطة مورست على المستوى الخطي للكلمات.

« تحاصرك ألسنة النيران... »

يحاصرك ظلام الدخان... » (2)

فاقتنصت الكلمة دقات شعرية خلدها الصوت المكرر، وفق متواليات متقابلة والفعل " يحاصرك " الذي يبدأ بألسنة النيران وينتهي بظلام الدخان، هذا ويتحد التركيبان نحوياً. (الفعل، المفعول به، الفاعل فالمضاف إليه) لإضفاء نوع من الإيقاع الداخلي للنص « فالتوازي يهتم كثيراً بالتنسيق الصوتي والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي. » (3)

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة "، ص 36.

(2): م ن ، ص 37.

(3): عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع للطباعة، ط1، 1999، ص 30.

يمكن القول، إن التوازي في المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " قد لعب دورا فاعلا في رصد الحركات الإيقاعية التي خلقت دفقات شعرية مميزة في إطار إستطقي كان له حضور تأسيسي كامن في ارتباط التراكيب اللغوية بعضها ببعض.

2. التكتيف في مجموعة رحلة البنات إلى النار

"رحلة البنات إلى النار" خلاصة تجربة إنسانية أبرمت عقدا مع اللغة، لتغدو الكتابة آلية إستطقية بؤرتها التجريب، فلا طاقة لها للتفاصيل وتقدم شروحات، بل تروم الإيجازات ونظام الرمز، تحت ما يعرف بالتكتيف، إلا أن ذلك لا يعني تناثر عباراتها وتشتتها، بل على العكس، فاللغة تدرجت وفق مسار منطقي، زادها شعرية، خاصة وأن وظيفة التكتيف « إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف، (...) وإيجاز الحدث والقبض على وحدته، إذ يرفض الشرح والسببية. » (1)

ما يعني أن التكتيف يخلق للقصة وجودا نصيا مختلفا عما ألفه المتلقي في أجناس أدبية مغايرة كالرواية مثلا، والتكتيف لغة متطاولة على اللغة إن صح التعبير، وذلك في اعتماده الإيجاز نسقا وهو ما يعطي المتلقي مساحة أكبر لممارسة إجراءاته التأويلية التي تأبى الاستسلام من أول عملية تلقى. والمتأمل لمجموعة " رحلة البنات إلى النار " سيجد أغلب قصصها تتخذ من التكتيف عنوانا، لتفصح عن المحتمل أكثر من الموجود، كما في قصة "الآلهة":

« قبضنا عليه مجرما متلبسا بتكسير آلهتنا..

ربطناه من رجليه ورحنا نجره في كل شوارع المدينة المتربة حتى حجب الغبار عنا كل شيء...جمعنا حطبا.. أشعلنا نارا.. رميناه فيها وتعالينا مكاء وتصدية.

ذاب جسده... صار نورا.. اخترق الآفاق واستوى قمرا دريا..

جمدنا مكاننا وقد تحولنا جميعا آلهة. » (2)

فالتكتيف في هذه القصة فتح آفاق إعادة الكتابة مجددا والخروج بها إلى إطار أكثر اتساعا، ولأن اللغة حاملة دلالات، فقد فاجأت المتلقي بخروجها عن طابع البساطة إلى الإبداع في اتكائها على الغموض ما أحال درجة الكتابة إلى المحذوف أو الغائب.

(1): جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا: دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2010، ص 117.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الآلهة"، ص 27.

وقد أراد القاص من خلالها إيصال فكرة ورؤية لم تكن وليدة العبث، بل أراد اختزال عالم بأسره في بضعة أسطر، أفصحت عن الجسد وتركت الكيان للمتلقي يفكك علاماته، وما تزال القصة تتحمل التجريب، خاصة باحتضارها وسط متاهات الشعر في رسم مشهدية عالم مضغوط لن يستسلم لأحادية الدلالية، بل اعتمد القاص في قصة "الآلهة" إستراتيجية الهرب من المعنى الثابت، ليترك المتلقي متخبطا داخل بياضات الورق، يبحث وسط الأسطر عن أفق تأويلي خاص، بعد توريطه في متاهات السرد الذي يأبى المطاوعة داخل نص يتشابك والذات الممزقة، بانشطارها بين لحظة الموت ولحظة الانبعاث مجددا، إذ سلطت الكتابة ضوءها على الذات الساردة وكشفت النقاب عن ثنائية العقاب الذي يبدأ في نقطة ليتحول إلى نقطة معاكسة، وهو الواقع الذي يخشاه أغلب البشر، فقد يختارون العقاب بأيديهم، لينقلب الأمر عليهم ويسلط عليهم عقاب من هو أقوى، ما يثبت أن « القصة القصيرة تشهد اليوم زحما كبيرا في إبداعيتها وفي تلقيها تجارب الذات، وتجارب العالم بشكل جديد، يستغني عن الثثرة والاستطراد والتعبيرات الخيالية المحومة، ليقدّم لغة قصصية تحتفي بالتكثيف، والمكاشفة واستيطان تفاصيل الواقع (...) لغة ترنو إلى قراءة الذات وانعكاساتها على الواقع...»⁽¹⁾

وقصص "رحلة البنات إلى النار" اختارت لنفسها هذه الوجهة في اختزالها المسافات بعدم الإفصاح عن كل أسرارها والكشف عن أوراقها الموحدة مع كينونتها، على الرغم من أن البعض قد يجد في التكثيف اقتصادا لغويا مرهقا للمتلقي، إلا أن للتكثيف دور في تفعيل عملية التلقي ككل، فالمتلقي — أثناء ممارسته التأويلية — يلجأ إلى عمليات التفكيك وإعادة الكتابة، ما يفوضه لأن يكون مبدعا من الدرجة الثانية.

« أخبرتهم حين جمعتهم إليها أنه قادم إليهم... وأن الملوك إذا دخلوها أفسدها وأذلوها... وأخبرتهم أنها لن تبت الحبل إلا معهم.

مال أحدهم على جاره نجيا وقال:

- نورها في عينها...

قال جاره وعلى شفثيه لعاب:

- وعلى صدرها تفاح ورمال...

مال أنخهم حتى لامس رأسه الأرض... نظر إلى أسفلها وقال:

- لها نخلتان عن يمين وشمال... بينهما زرع وطلع نضيد وماء جديد.

انفجروا جميعا ضاحكين فرفع رابعهم رأسه وقال:

(1): حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة: دراسة أدبية، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 20.

- أما رأسها فناقص.

وتنابحوا حتى جزوه... ثم اقتسموا ما تبقى بينهم:

فم وساقان... أنف وفخذان... صدر وخدان... بطن وعينان... وحين استوتوا على عرش البطن، دب في أوصالهم فساد الملك وذله...» (1)

وهو مقطع مضغوط يبرز مكانة المرأة لدى الرجل، كونها جسدا قبل أن تكون إنسانا له كيان، وهو ما يشتهه السطران الأخيران اللذان أوردا -تقريبا- كل أجزاء جسم المرأة عدا الرأس الذي منه استوحى القاص عنوان قصته "الناقصة"، ويمكن اختزال ذلك عبر ما قدمه التكثيف من صور إيحائية أعطت للنص نقاطا استفزازية للمتلقي، كون المرأة ناقصة عقل وإن اكتمل جانبها الجسدي الذي يعد الحلقة الأهم فيها والمركز الذي يجذب اهتمام الرجل.

حتى إن الوصف جاء مكتملا للمضمون على تكثيفه، وفق مشاهد برع القاص في رسمها عبر أنساق لم تفضح أسرارها أمام المتلقي، بل اكتفت بالصمت الذي يعد في هذا النوع من القصص سيد الموقف، ذلك أن « القصة القصيرة لا تقول أبدا ما تريد أن تقوله، وكأنها فن لا يقول إلا من خلال مساحة الصمت والإخفاء، (...) القصة تشبه الشعر الذي يصنع بالمجاز والموسيقى صورة فنية خاصة للعالم، كما تشبه الدراما التي تصنع هذه الصورة الخاصة للعالم، باستخدام التركيز والتكثيف والتوتر والصراع...» (2) إذ عمد القاص إلى أسلوب مكاشفة المعنى من خلال استبطان الكلم، ما حمل المتلقي إلى عالم مشوق بكلمات محدودة جعلته يتفاعل مع ما أخفته من دلالات.

وهو ما نجده في قصة "المنحة":

« جمع مجلس وزرائه... قص عليهم رؤياه: - رأيت أرجلا مقطوعة تدلك ساقِي.. رأيت بعدها نفسي أعدو كالغزال. قال كبيرهم:

- أطل الله عمر مولانا.. تعبير الرؤيا أن تقطع بعضا من أرجل الرعية، ثم تدلك بها ساقيك، وستشفى من شللِكَ الذي لازمكَ عقودا.

هلل المجلس لهذا التفسير العبقري.. ثم ازدردوا ألسنتهم..

انفدح مولاهم شررا وقال:

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار " قصة الناقصة"، ص 27/26.

(2): خيرى دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ضمن ملف: فن القصة القصيرة، عمان، الأردن، عدد 06، 2010، ص 50/49.

- بل أعلنوا في الرعية أنني خصصت منحة لكل معوق تكفيرا عن أفعالي في قطع أرجل الصعاليك.

حين بزغ الفجر تجمهر أفراد الرعية يتقدمهم كبير الوزراء وقد قطعوا جميعاً أرجلهم.⁽¹⁾ فهو مقطع يتوحد مع الذات التي تعلي من حالتها بغية الخلاص وإيجاد الملاذ، فغدت القصة لوحة تأثيرية نتيجة اللغة الموحية المكثفة التي تعكس الحد الذي سيصل إليه الإنسان لقاء المال، وإن كان بقطع رجليه؛ فالمتلقي وإن تكهن بإقدام الرعية على قطع أرجلهم، فما كان ليتخيل كبير الوزراء معهم، وهي قصة تعكس الواقع المزري الذي يعايشه الإنسان كل يوم؛ فقبل أن يتقدم المواطن بخطوة سيجد الوزير قبله، وبهذا فقد استثمر القاص التكثيف - كعنصر أساسي خادماً للغة - بطريقة ملفتة، في تقريبه بين المسافات من خلال محدودية الكلمات وفي هذا عبقرية، إذ أوصل القاص الفكرة بيسر وسلاسة للمتلقي.

وهو ما تبنته قصة "أنا لي / لي أنا" عبر توليدها جملة أسئلة لدى المتلقي، قد تصل به إلى نهايات مذهشة متوحدة مع « التسريع السردى والتكثيف الحداثي بلغة يعلوها الشيع والألم.⁽²⁾ وهذا الألم نابع من ازدواجية الذات الباحثة عن كينونة، عن عالم يسع "لي وأنا" كوجهين لذات واحدة في عالم وجداني أسر نحت بأزميل لغوي مميز متناغم وبقية عناصر القصة، بداية بعنوانها « دق قلبانا بالحب وكنا جدلانين.. كان للقلبين عقب الزهر وشذا الأقحوان، وكان لهما إيقاع الشحور والكروان، وكان لهما لون الشفق والمرجان، عدا قلبانا يوما على زرابي الأم، علوت ربوة، جلت بالبصر، ما أجمل الحياة !! نظرت قلبه يتدحرج فوق العشب أمامي وقد ارتوى حياة.. انفتح قلبي.. امتلأ دما فوارا.. عكس كبرياء.. تسللت أنا إلى دهاليزه تسلقت لي بأنيابها على جذوعه وأفنائه، رأيت قلبه يسعى من بعيد يزغرد حبا، ضم قلبي إلى قلبه، دفعته.. هويت فوقه.. سرقت روحه.. جلست قربه وقد توالى عطاسي.. حط بجواري غراب قتل غرابا وألحده.. قتلت الغراب الثاني وألحدته.. وألحدت القلب المحب.. ورحت أعدو وأصيح والأرض جميعا عرشي وفرشي:

- أنا.. لي / لي.. أنا. »⁽³⁾

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة المنحة"، ص 03.

(2): خيرى دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، ص 49.

(3): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة أنا.. لي / لي.. أنا"، ص 25/24.

فهي قصة مراوغة في تفاصيلها التي رسمها القاص بوصفه لحظات اللقاء والفرق، بين " لي " و " أنا "، ضمن توقيعة رمزية سامية، نتيجة التكثيف الحيوي لمقتضياتها اللغوية، فكل هذا التأثير السردى ينأى عن الحشو والاستطراد، نزوعاً إلى التجريب الذي يزيد من الدفقات الشعرية داخل القصة كمغامرة سردية مشوقة.

3. (المفارقة التصويرية في مجموعة رحلة النبات إلى النار:

عمر القصة قصير جداً والقاص مطالب أن يجعلها تعيش كل المغامرات السردية التي تجعلها خالدة فيما بعد، ومن بين ما يضمن لها هذا الخلود المفارقة التصويرية كتقنية فنية نابعة من مقتضيات التجريب المختزلة في التناقض « والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتمثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقع الاختلاف. » (1)

ما يفضي إلى القول أن بؤرة المفارقة التصويرية تكمن في " التناقض " بين طرفين كان من الواجب اتفاقهما، ما يشكل صورة تجتمع فيها شحنات سالبة وأخرى موجبة ذات طاقة عالية نظراً للتجاذب الذي تخلفه تلك الشحنات بغية التعبير عن موقف ما، كما في قصة " الكهف " حيث « كل شيء كان ضيقاً... الكون والفضاء.. القلوب والسماء.. الأرض كانت كفا.. والمسافات أشبار.. الشمس ظلام.. البدر زنجي في منجم فحم (...) اتسع الكهف أشرق فيه شمس وقمر ونجوم... رصعته ورود وأزهار... زقزقت في جنباته عصافير وأطياف.. حمحمت فيه أفراس وأنهار... عدونا يملأنا الحبور. » (2)

عبر هذا التوصيف الفني، نقل لنا القاص موقفاً ذاتياً جمع بين متناقضين، جسد الطرف الأول لهما حالة شعورية كلها حزن وأسى، لتنعكس على الطبيعة حيث صار كل مظهر منها ضيقاً يشوبه السواد وتعثره الكآبة؛ فالكون بشساعته ضاق وانحصر فتقلصت المسافات وأصبحت على خط واحد، وأضحى نور الشمس ليلاً أسود، وهي صورة تختزل بداخلها نوازع الذات المغترية عن ذاتيتها في موقف مجرد تبرزه موضوعية القاص وحياده؛ إذ ترك أمر ترجمة الصورة للمتلقى يفك رموزها، ليصل إلى نقطة مفاجئة عكست الموقف الأول رأساً على عقب، وهو ما لم يتوقعه بداية؛ فقد استحال الكهف كونا يضم شمساً وقمرًا ونجومًا دفعة واحدة، راسماً بذلك لوحة درامية استوحتها أبجدية مغايرة، جمعت بين ثلاث مصادر ضوئية، كما جمعت بين الورد والأزهار والأطياف والأنهار، وهنا تكمن أهمية المفارقة « كمسألة لا تحتمل الجدال، وليس على المرء أن يؤمن بالرأي

(1): علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص 130.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة النبات إلى النار " قصة الكهف "، ص 32/33.

الذي عرض مرتين في الأقل، ولأسباب شتى، أن الفن جميعاً، أو الأدب جميعاً يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر، أو بالرأي القائل إن الأدب الجيد جميعاً يجب أن يتصف بالمفارقة.⁽¹⁾

وما أحدث المفاجأة لدى المتلقي في قصة " الكهف " تبادل الأدوار، ذلك أن الكون بانفتاحه ضاق والكهف بانغلاقه اتسعت أرجاؤه فأصبح كوناً، والكون كهفاً سعيًا من القاص إبراز ذاك التناقض الذي يلف النفس الإنسانية، فقد تجددت السعادة والسكينة في مكان ضيق بل إنها لتجدد كونا فسيحاً يضم عالمها المتخيل والعكس؛ فقد تنفطر في الأماكن المفتوحة وتتقلص وظيفتها « وهذا يوحي أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقى الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم.⁽²⁾

وعليه فقد وازن هذا التناقض بين نوازع الذات، فالحياة النفسية تنقسمها السعادة والتعاسة، ولكل وجهة نظره فيهما، وفي قصة " الكهف " انبنت المفارقة على افتراض التوافق المفقود بين الكون والكهف، فقد كان من المفروض قلب المعايير كون الكهف يتسم بالضيق _ حقيقة _ والكون بالشساعة.

وعلى نحو مغاير يمضي القاص في تصوير الموقف بكل تألق وهو ما كان في قصة " احتراق المدينة " حيث « التهمت مدينتي حبيتي تفاحة.. لا تقربي هذه الشجرة.. كانت التفاحة حمراء.. كنهذ عذراء.. تلذذت مدينتي حبيتي طعم التفاحة الحمراء.. تمططت.. ثناءت.. (...) غدا الطعم الحلو حامضاً.. سقطت أسنان حبيتي (...) واندلعت النار في جسم حبيتي.. يا لهول الفاجعة ! النار تنين متوحش يلتهم كل شيء.. الجدران تنهاوى.. الأشجار تحترق.. الدخان يمد أصابعه المعروقة يخنق كل شيء (...) داهمني الإعياء.. سقطت أرضاً.. فوق البراعم السمرء.. تشكلت سحب كثيفة.. هطل الغيث غزيراً.. أشرقت الشمس على أطلال المدينة... وأشرقت من تضاريس رفاتك... براعم سمرء... أوراق خضراء... زهرات بيضاء...»⁽³⁾

هو مقطع لغوي متميز بما يفتحه أمام المتلقي من مجالات تأويلية كان السبب فيها أكل التفاحة، وفي هذا تعالق مع قصة سيدنا " آدم " وزوجه " حواء "، وتنهض شعريّة القصة هنا على ما تخلفه من جدلية بين الذات القاصة والذات القارئة عبر توليفة لغوية ثنائية الدلالة، حاملة لأفكار مألوفة في شقها الأول، لتنفجر في الشق الثاني في رؤية القاص الشاملة، محققاً بذلك الدهشة.

(1): د. س. ميويك، المفارقة وصفاتها، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 124.

(2): م ن ، ص 125.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 47/46/35/34.

لتحمل القصة رؤيتين متناقضتين أساسهما المدينة المتهككة التي أصبحت خراباً وقد عاثت فيها النار فساداً، وكل هذا جراء لحظة كانت لها سطوتها داخل القصة وهي التهام التفاحة، فكأن العقاب أنزل عليها كما حدث وقصة أبي البشر آدم _ عليه السلام _ وهذا الانقلاب من حالة إلى أخرى هو ما خلق المفارقة التصويرية التي راوغت القارئ وأجهدته للوصول إلى المعنى الخفي الذي يرمي إليه القاص، خاصة إذا ما ربطنا قصة "احتراق المدينة" بـ "المدينة المومس" في رواية "سراشق الحلم والفجعة" باتحادهما في نقاط مشتركة. وتجدد الإشارة إلى أن المفارقة التصويرية تنطلق من مبدأ التناقض، إلا أن القاعدة واحدة يترجمها الواقع المعيش، فالإنسان لا يمكن أن يبقى على حال واحدة؛ بل إنه يستوعب التغير المفاجئ الحاصل في حياته، وهو ما تجسده قصة "احتراق المدينة" في "رحلة البنات إلى النار"، أين كانت الذات المتلقية في غفلة عما سيحل بالمدينة لاحقاً، ذلك أن الموقف الصادم الذي تعرضت له بعد أكل التفاحة لم يكن يتيح له فرصة التفكير بوضع أفضل، بل إن النهاية لن تكون كما منحنا إياها القاص، ذلك أن القصة بدأت بحالة تبين ما آلت إليه المدينة من دمار، ثم كانت المفاجأة بأن أصبحت كما كانت قبل أكل التفاحة، وهذا عبر لغة مشحونة بالرموز بحاجة إلى تفكيك، ولن يتأتى للمتلقى ذلك دون المرور بعملية الوعي فالإدراك ثم الاستيعاب، ولا بد له أثناء بناء صرحه التأويلي أن يمعن النظر إلى الدور الذي تلعبه المفارقة التصويرية من خلال « إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة. »⁽¹⁾

والمفارقة في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" من إنتاج القاص، لكنها مصاحبة للمتلقى في جعله ضحية مواقف رافضة للمعاني الحرفية، ذلك أن « المنطوق يرمي إلى معنى آخر، يحدده الموقف التبليغي، وهو معنى مناقض عادة للمعنى العرفي الحرفي. »⁽²⁾

والملاحظ لقصص "رحلة البنات إلى النار" سيحد أنها أقحمت داخلها مفارقات تصويرية عدة كان لها صدى عميق في إثراء التجربة القصصية ككل، والتي تناغمت مع التكثيف وبقية العناصر الأخرى، ما جعل منها إستراتيجية لغوية متساوقة والنص من ناحية، والقارئ من الناحية الأخرى من خلال تقاطعات المادة المقروءة والمخزون الكتابي.

لتبقى المفارقة عامة « لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيداً. تستخدم لقتل العاطفية المفرطة ولل قضاء على المظهر الزائف، ولفضح التضخيم الفكري. »⁽³⁾

(1): علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 130.

(2): محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي للنشر، مطبعة الأمانة، ط1، 1994، ص 15.

(3): سيزا قاسم، المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، مج 2: ع2، يناير، فبراير، مارس، 1982، ص 144.

ما يعني أن المفارقة التصويرية بشموليتها تمنح القصة بعدا عقليا ينبذ الشحنات الوجدانية الزائدة بتبنيها نسقا إيديولوجيا مميّزا يظهر خاصة عبر ما تخفيه من تناقضات تلتقي آخرا في نقطة واقعية تعطي القصة مساحة شعريّة إيجابية إلى حد كبير.

4. الرمز في مجموعة "رسمنا البنات إلى النار":

القصة - اليوم - انفجار لغوي قيد مساءلة مورست من قبل المتلقي، وذلك لانتهاكها قوانين الثوابت والمتغيرات تحت وطأة ما يعرف بالتجريب، الذي يحقق لها صفة الخلود وفق مسار الجميل/ المؤثر إجابة من القاص على سؤال راود الكثيرين والذي يدور حول إمكانية تحمل اللغة - بألفاظها العادية - ما للمعنى من أعباء، وسعيا منه إلى التميز، يلجأ القاص إلى الرمز بغية استهداف أكبر قدر من التأثير والتشويق، ذلك أن الرمز « محاولة لاخترق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار. »⁽¹⁾

وهذه الأفكار تأبى الاستسلام بسهولة أمام القارئ، لذا تتخذ لنفسها ألف قناع ووجه مخفية نفسها وراء لغة تسمو عن نفسها وعن قاموسيتها، فاللغة انحراف مستمر، زبّقية يصعب لم شتاتها، وهي المعترفة بعجزها أحيانا عن فك ما يعتمر الإنسان من انفعالات، فنقول: " يعجز اللسان عن التعبير "، وفي هذه اللحظة تجد اللغة نفسها مجبرة على إقحام الرمز ليرفع عنها حمل الصمت، وما يخفيه وراءه من صدمة الكلم لأن الرمز « لا يقرر ولا يصف بل يومئ ويوحى، بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح... »⁽²⁾

ما يعني أن الرمز يتكيف مع الواقع من خلال تبني لغة الما وراء للرجوع إلى ذاك الواقع، فتنتقل الدلالة من الأحادية إلى التعددية حيث « يتمكن العقل البشري من خلال الرموز من إضفاء المعنى، ومن استخلاص المعنى أيضا، من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة، ولذلك فإن الرموز عامة وفي الأدب والفنون خاصة وسائل للفهم وإقامة العلاقات بين الإنسان وغيره من البشر، بل بينه وبين نفسه أيضا، والإنسان في جوهره صانع للرموز ومطلق للرموز ومانح للرموز. »⁽³⁾

يهدف الرمز إلى تجاوز التواصل العادي بين القاص والمتلقي، ذلك أن التواصل الذي يرومه _الرمز_ تلتقي فيه شحنات إيجابية ناجمة عن الذهن والتأثر والذاكرة، فهو يستهدف اللغة كوسيلة لنقل المعنى، لكنه في الوقت نفسه يتلبسها فيعطيه صورة جديدة تتقاطع معه ولا تطابقه.

(1): تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1992، ص 18.

(2): محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر، مصر، دط، 1977، ص 41.

(3): شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 07.

وبالعودة إلى المجموعة القصصية " رحلة البنات إلى النار " يتساءل المتلقي إذا تمكن القاص من خلق أبعاد متوازنة بين متطلبات الفن القصصي من جمال وتشويق، وبين ما يتطلبه الرمز من مقومات ! خاصة وأن الإمساك بزمام المشهد الفني يقتضي حنكة تفرض على القاص السيطرة على الإجراءات الفنية لعمله ككل ذلك أن «الدلالة الرمزية مشكلة بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية، حيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى، والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى.»⁽¹⁾ وهو ما نجده في قصص " رحلة البنات إلى النار " إذ اعتنى القاص بما كعمل في له تفرد ومقوماته الإستيطيقية، وقد تم الاهتمام بالرموز داخل المجموعة بطريقة ملفتة تساوقت والتجربة القصصية ككل، وأبرمت عقد اتفاق مع المواقف التي رمى إليها القاص، وذلك باستثمار مجالات معرفية عدة تنحو منحى الإيحاء وتحيد عن التقرير، لأن « المتعة الحقيقية تكمن في التخمين شيئاً فشيئاً لذا يجب أن نوحى بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر.»⁽²⁾ وتجسيدا منه لرؤيته الإيديولوجية اعتمد القاص عدة مصادر للرمز داخل مجموعته القصصية: "رحلة البنات إلى النار":

أ. المصدر الأسطوري والتاريخي:

« ولنا أن نقول إن الأدب الإنساني نشأ مرتبطاً بالرمز، والأساطير والملاحم القديمة منجم للرموز. »⁽³⁾ فقد يستثمر القاص ما يتناسب وتجربته القصصية من رموز أسطورية تعمل على إثراء العمل وإضفاء سمة التشويق عليه، خاصة وأن « الأسطورة هي الشكل الرئيسي الذي تتجلى فيه رواسب اللاشعور الجماعي (...) وقد أدت بالنسبة للإنسان الأول وظيفة مزدوجة، فقد كانت - من ناحية - محاولة لتعليل الوجود وتفسيره، كما كانت - من ناحية أخرى - تعبيرات رمزية تعكس ما يجري في أعماق النفس البشرية في مقابل أحداث الطبيعة الخارجية.»⁽⁴⁾

فبعث الأسطورة داخل الأعمال الأدبية منحها بعدا إستيمولوجيا مميّزا من خلال الحيوية التي تضفيها عليها كقناع يختفي وراءه المبدع بغية إيجاد ما للخلق من سطوة تعبر عن تطلعاته، من هنا قد تسيطر على القاص فكرة في باطن المعنى... إلا أنه - بطبيعة الحال - لا يروم إيصالها بسهولة ويسر أو بشكل يثير الحيرة

(1): بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 98/97.

(2): نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 1994، ص 23.

(3): فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، دار الكتب العربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 58.

(4): محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 317/316.

والاندهاش أكثر من إثارة التفكير، وذلك باستئثار منطقة اللاوعي، والمكاشفة عن مضامين تسليم العمل للمتلقي، ولن يتأتى له ذلك دون اللجوء إلى الأسطورة، كما في قصة " صهيل الحيرة" وبطلها "يوبا"، حيث يقول السارد: « تغوص نحو المجهول، تلمع من بعيد أمامك صخرة كبيرة تعلو وتهبط في غير انتظام... تمنع النظر، تمسك الشعرة بكلتا يديك... تجذبها...

تؤكد أنها ترتبط بالصخرة الكبيرة...

تبرق في ذهك صخرة سيزيف...»⁽¹⁾

والقصة تحمل مسحة حزينة يعتربها اليأس والقنوط لتكون النهاية مجسدة في العدم، وقد مثل هذا المشهد التشاؤمي ارتداد القاص إلى المتن الأسطوري السيزيفي - إن جاز التعبير - كمحصلة لمصير الإنسان ونهايته التي لا نهاية لها، فعقاب "سيزيف" بحمل الصخرة انعكاس لعبثية الحياة، وضعف نوازع الإنسان. وسيزيف في الأساطير اليونانية حكم عليه بالعذاب الأبدي، بأن يدفع صخرة ضخمة من أسفل جبل إلى أعلاه، فإن بلغ القمة تدحرجت نحو الأسفل ليعاود دفعها مجددا.

وعليه، فقد وظف القاص هذه الأسطورة ليميط اللثام عن الوضع المزري للواقع الإنساني؛ فكما تحمل الأسطورة طابع الشقاء واليأس، فيها جانب من التحدي والإصرار، وهي صورة عاكسة لصبر "سيزيف" على العذاب، فشخصية "يوبا" وبرغم الحزن والأسى والحرمان، استطاعت التغلب على صخرة الآلام، وقد كان هذا التوظيف طرديا في تعبير القاص عن رؤيته الخاصة للتجربة الإنسانية ككل من خلال الأسطورة، والتي تبقى -على الرغم من اندثارها- خالدة على مر الزمان، ذلك أن «الأسطورة تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن *Timeless* فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل.»⁽²⁾

وبذلك محيت الفوارق الزمنية بين أسطورة "سيزيف" وقصة "صهيل الحيرة" التي استفزت فضول المتلقي وبعثت داخله الدهشة انطلاقا من جمع ما لا يجتمع في تركيب لغوي ضم "الصهيل والحيرة" ما خرق أفق القارئ في تبني نسق أكثر غرابة حتى من العنوان الرئيس للمجموعة القصصية كافة، ولحولة إيجاد علاقة تربط بين الداليتين، عمد القاص إلى أسطورة "سيزيف" وقام بإسقاطها على الشخصية المحورية "يوبا" للتعبير عن الألم والغربة والاضطهاد، بكل روح مقاومة مصطربة ومتحدية.

« في هذا البحر يوبا الصغير..

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار "قصة صهيل الحيرة"، ص 71.

(2): كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر وتو: شاعر عبد الحميد، مرا: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة المائة كتاب، بغداد، 1، 1986، ص 06.

صخرة سيزيف..

ذات السحر الخطير..

همها اقتناص الجواهر...

من أرض الجنوب...

لترحل بها عبر بحر الظلمات...

إلى أرض الشمال...» (1)

فأسطورة "سيزيف" هنا _نزفت جرحا حمل هموم وطن بأسره إجماء من القاص بما يمكن للإصرار فعله، خاصة إن تعلق الأمر بالحرب بين الشمال والجنوب قوامها استنزاف الثروات وإحكام السيطرة، على الدول العربية التي تمثل الجزء الجنوبي بطبيعة الحال، إلا أن الوضع المأساوي سرعان ما يتلاشى ببريق ابتسامة "يوبا" والتي توحى بالانتصار، وهو ما تلخصه الخاتمة، إذ تحدى "يوبا" الصخرة التي تمثل العقاب واليأس وانتصر عليها بفضل إصراره.

وما تجدر الإشارة إليه أن «جواهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها ولكن في القصة التي تحكيها.» (2) وهو ما حدث في قصة "الغراب" أين وحد القاص بين أسطورة الغراب وما تحمله من أبعاد ميثولوجية إنسانية مرتبطة بما توارثه الأجداد من تقاليد في اختيار الحاكم. وهو ما يشير إليه المجتزأ النصي الآتي: «... عادوا ومعهم غراب اتفقوا على أن يزجروه من بعيد ليحط على أحدهما... فعلى أيهما وقع كان الرأس واليدين... وما كاد حتى وقع على الذي لا يقدر على شيء... فاندفعوا يرفعونه فوق أكتافهم ويهتفون بحياته... ومن ذاك وهم يغرفون من رأسه إلى رؤوسهم ومن يديه إلى رقابهم...» (3)

فقد ارتبط الغراب بدلالات التشاؤم والسوداوية لما له من علاقة وطيدة بالموت والدفن وذلك من خلال قصة "قابيل وهابيل" لقوله سبحانه وتعالى: **فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِى سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يُنَوِّلتِي أَعْجزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوْرِى سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ** (المائدة/31) ؟

(1): عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة سهيل الحيرة"، ص 72.

(2): كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص 06.

(3): عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة الغراب"، ص 15.

لتحمل أسطورة الغراب مشهدا دراميا عبر من خلاله القاص عن الوضع السياسي السائد في الوطن، وذلك بمنحني فانتازي مثير، مختصر لمساحة السرد ككل، ليستشعر المتلقي ذاته تموج بين الأنا والآخر عبر تمفصلات متخيلة توجب قدرا من الفطنة، كون القصة قامت على أساس أسطوري وحدثت بين الماضي والحاضر.

هذا وقد طوّع القاص أسطورة "إرم" في قصة "احتراق المدينة"، وفيها يقول:

« مرّت أربعون.

وأربعون مرّت..

تمرّ أربعون..

بعدها أربعون..

وما زالت تعوي الذئاب...

تصفر الريح..

تسقي الرماد والتراب...

تغطي جنة شدّاد...» (1)

وهي أسطورة تتماهى والحلم الذي يرومه كل إنسان في الخلود بالجنة، وجنة شدّاد «أسطورة عربية تقول بوجود جنة إرم التي بناها شدّاد بن عاد، اختفت بإهلاك الله قوم عاد ولكنها كما تقول الأسطورة تظهر كل أربعين عاما وسعيد من انفتح له بابها» (2).

و"إرم" أراد بها شدّاد بن عاد منافسة الجنة الأزلية؛ بيد أن قاطنيها عاثوا فيها فسادا فكانت النتيجة أن أغرقها الله في البحر، والأسطورة تقول إنها تظهر كل أربعين سنة فماذا عن "إرم" القاص؟

تمر الأيام لتصل إلى مائة وستين يوما دون أن تظهر للعيان بل إن التراب يغطيها فتحمل بذلك دلالات الحزن والشقاء كتعبير عن قضية إنسانية بالدرجة الأولى وحضارية ثانيا، ما جعل القاص في مقام توليد للرموز الأسطورية المفعلة لمكونات اللاوعي الجماعي في انطلاقه من الفردية.

وقد بلغت القصيدة من توظيف "جنة شدّاد" أوجها عندما التحمت بالعامل الزمني (160 يوما) تجسيدا لمأساة الوطن وهو يعيش الاغتراب عن ذاته.

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 44.

(2): م ن ، هوامش، ص 90.

الفصل الأول شعيرة السرد في المجموعة القصصية: رحلة النبات إلى النار

هذا وتعد قصتا: "الآلهة" و"الصنم" دراما مصغرة للواقع المعيش، والمتتبع لهما يلفي نفسه في تقاطعات مستمرة مع بؤر الأساطير الإغريقية التي تتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة مادة لها والتي استحضرتها القاص لبعث القيم الضائعة والبطولة المغيبة، فيقول في قصة "الصنم": « حين استوى على العرش غدت شرايينهم وأوردتهم أذرع أخطبوط تمتص منه دفء الطين، وتحقنه بإكسير الرب... صار صنما... ثم نصف إله... ثم إلها... وصار بينه وبينهم برزخ لا يغيان رماهم في الحب وهم يجأرون... ثم قذف في قلوبهم باقة من سهام نصلاتها:

- أنا... ربكم... الأعلى... و... إلهكم... الأكبر...

مسحوا ربهم عجوة... ثم أكلوه.»⁽¹⁾

وعبر هذه المراحل التحولية استقطب القاص أساطير الآلهة إحياء منه بالقضية التي أراد إيصالها إلى المتلقي. وبناء على ما سبق فقد اجترح الرمز الأسطوري بنية القصة ككل فأضفى عليها - رغم ما يعتريه من جذور ميتولوجية - صبغة واقعية تعكس المعاناة الإنسانية وطموحاتها وآمالها بغد أفضل، وكل هذا باستئثار مادته وتحويلها من مؤشر ثابت إلى آخر متحول في شكل حضاري متأقلم مع الوجود الإنساني. وتوظيف الرمز الأسطوري يتقاطع مع حقول معرفية كثيرة خاصة التاريخية، وهو ما نجده في قصة "احتراق المدينة" التي استلهم القاص فيها اسم "زرقاء اليمامة" لتتلاشى الفواصل الكرونولوجية بين الحاضر والماضي عبر ثنائية التاريخ/ الأسطورة فيقول:

« سرقوا منك الأسماء...

وكل الألقاب...

سرقوا منك سعف النخيل...

سرقوا منك نجوم الليل...

سرقوا بلقيس...

دفع الفؤاد...

يا للخراب!...

سرقوا من عينيك زرقاء اليمامة...

ومن لسانك اللعاب...

سرقوا كل شيء...»⁽¹⁾

(1): رحلة النبات إلى النار، "قصة الصنم"، ص 04.

وإنما توظيف القاص للأسطورة ليس من باب التكرار، بل لتجاوز الأنساق المعروفة إلى أخرى تروم الأبعاد الدلالية وهو ما يضيف على النص روح الشعريّة، و"زرقاء اليمامة" فتاة امتازت بالنظر الحاد على مسيرة ثلاثة أيام، وهي من قامت بتحذير قومها عند هجوم "حسان بن تبع" (ملك حمير) عليهم، ولكنهم لم يصدقوها، فكان أن أبادهم جميعاً وفقاً عيني "زرقاء اليمامة".

وإنما جعل القاص من زرقاء اليمامة معادلاً لداليا لما يعتري البلاد، لأن العين وسيلة النظر، وقد سلبوا زرقاء اليمامة نظرها، ما يعني أنهم أخذوا قدرتها على اكتشاف الخطر قبل وقوعه، وعليه فقد اقتنص القاص هذه الأسطورة تعبيراً منه على يقظة البلاد _ في حالتها البدئية _ والتي تأبى الخراب والفساد، والباحثة عن الحقيقة من خلال عيني "زرقاء اليمامة" لينقلب الوضع رأساً على عقي بمجرد فقدانها (زرقاء اليمامة) ما يوحي باضمحلال الأمان واليقظة في وطن احتضن "زرقاء اليمامة" كملاذ سُرّق من قبل الغاصبين، لتصبح "زرقاء اليمامة" _ كرمز أسطوري _ معادلة للهزيمة بكل مقتضياتها.

كما وظف القاص رموزاً تاريخية تعكس ما اعتري الوطن من انكسارات وخيبات أمل، كما هو الحال و"هولاكو" « ملك مغولي دخل بجيشه بغداد فدمرها وقضى على العباسيين عام 1258 م »⁽²⁾ إذ اقترن "هولاكو" داخل قصة "احتراق المدينة" بدلالات الضياع والتشتت واستلاب كل مظاهر الأمن والاستقرار.

« مدينتنا يا ولدي ضاجعها هولاكو على الأرض الخلاء

واغتال من أفقها بدرًا كان يبدد الظلماء

واجتث شرايينها من سدره المنتهى

مدينتنا يا ولدي أسلمت شموستها للدود والفناء

فها مدينتنا يا ولدي

لا تنجب غير البلهاء.»⁽³⁾

إذ مثل "هولاكو" انعكاساً تاريخياً بأحداثه وظواهره، وقام القاص بإعادة إحيائه مجدداً بجعله المحور الأساس الذي تدور حوله أوضاع الوطن المزرية وما خلفته من ويلات، فكانت نتيجة احتكاك "هولاكو" بالمدينة إنجاب البلهاء.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، " قصة المدينة"، ص 45.

(2): م ن ، هوامش، ص 90.

(3): م ن ، " قصة احتراق المدينة"، ص 38.

ومن القصص التي تمثلت الرمز التاريخي " صهيل الحيرة " أين عقد القاص تطابقا فنيا بين " يوبا " والإرادة، و "يوبا" « اسم لعدد من ملوك البربر قادوا قومهم في المغرب لمحاربة الاستعمار الروماني ». (1) فقد استحباب التاريخ بمقاصده الحقيقية لمتطلبات القصة، إذ استدعت شخصية " يوبا " الذاكرة الجماعية والتي حملت هموم الوطن ونوازعها، وإنما هذا دليل على قدرة القاص في ترجمته لتجربة قصصية بعيون تاريخية استدعاها من خلال الرمز الملائم لها، وقد جسّد " يوبا " ذلك بزواية نظر مغايرة؛ فكما حقق الانتصار في الواقع كذلك فعل داخل المتن القصصي، بتحديه صخرة "سيزيف". وعليه، فقد تعامل القاص مع الأمس بالحاضر واتجه صوب التغيير الذي حقق جانبا شعريا مميّزا ساهم في إدراك الأبعاد الفكرية التي أراد القاص تبيانها.

ب. المصدر الأدبي والصوفي:

يُعدّ البحث في العناصر المشكلة للنص الإبداعي عملية نظيرية جادة وملهمة، كون النص قادرا على استيعاب عدة عناصر تلتقي آخرًا لتحقيق له سمة الخلود.

وبالرجوع إلى مجموعة " رحلة البنات إلى النار " نجد لها مشبعة برموز أدبية وصوفية سعت لأن تكون صلة وصل بين الموروث القديم والجديد في الآن ذاته، حيث تذوب الفواصل أمام القضايا التي أراد القاص إيصالها عبر أقنعة رمزية أدبية وصوفية، وفي هذا الصدد جاء في قصة " الأمير شهريار ":

« لم يجد قهر شهريار نفعا... »

لم يكسبه في قلوب الناس رفعا... »

أحس بالضيق والاختناق... » (2)

فقد اخترق القاص الماضي ليحاور الحاضر عبر نصوص " ألف ليلة وليلة " الشعبية والتي أمدته بأحد أبرز شخصياتها " الأمير شهريار"، رمز الظلم والاستبداد والقهر، ما أثبت للمتلقي أن التراث الأدبي باستطاعته قبولية مضامينه، وذلك بالتحول من زمنه — الماضي — إلى آخر هو الحاضر، رغبة من القاص تسليط الضوء على رؤى تتماشى وعصره، " فالأمير شهريار " في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " وجه آخر من أوجه الواقع المرير الذي عاشه الوطن ولا يزال يعيشه، فكأن المشهد في حالة سكون بين لحظات الماضي، والتي لا زالت سائدة إلى الآن، ما يفضي بالقصة إلى قانون العدول هربا من الثبات والسكون، وسعيا إلى الخلق والتجاوز، بما يوهم

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار ، هوامش، ص 91.

(2): م ن " قصة الأمير شهريار"، ص 53.

الفصل الأول شعرة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

المتلقي بالجو العام لقصة " الأمير شهريار " والتي يخفي خلفها القاص رغبة دفينية في الإفصاح بشيء من الصمت عن الوضع المأساوي لشعب يريد التغيير...
هذا وضمن القاص قصة " ندرليف ودب الجليد " رمزا أدبيا يوحي ويتمثل الموقف الدرامي السائد، فيقول:

« ندرليف

هذا الدب الجليدي يكره الورد

يعشق الحقد

يمزق القوزح البديع

يدنس ألوانه..

يغتالها...

كما يغتال الصيف حسن الربيع.» (1)

فرمز "ندرييف" تجسيد للقيم الإنسانية المحبة والمناهضة لدب الجليد وهو « شاعر شيشاني له: اغرسوا شجرة يا ناس، الأبراج الفلكية وزمن الحساب، تحول من القلم والشعر إلى قيادة المجاهدين الشيشانيين ضد الاحتلال الروسي.» (2)

وهي قصة تلخص حياة الشاعر الواقعية، وبذلك عمد القاص إليه كرمز للتغيير ونبد الرتابة، " فنندرييف" رمز الكفاح والتضحية في سبيل الوطن، بغية إعلاء كلمة الحق ونيل الحرية، وحتى يتحقق له ذلك، تخلى عن هوية الشاعر بداخله واستبدلها بروح المقاوم، المناضل من أجل بلده.

وفي القصة نفسها توظيف لرمز أدبي آخر، مثل القوة والتضحية والكبرياء، إنها " الخنساء"، وجسدتها "عائشة" أخت "ندرييف" والتي ضحت بكونها امرأة ضعيفة مقابل تحرير وطنها، فتلبست بثياب العزة حاملة هموم وأوجاع الوطن على عاتقها.

« لك الله أيتها العظيمة !

أنت لم تحملي قلما...

لم تقرئي كتابا..

لم تحفظي غير الفاتحة...

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة ندرليف ودب الجليد"، ص 80.

(2): م ن ، هوامش، ص 90.

وآيتين أو ثلاث..

تنظر إليها..

تأملها...

تأمل الإصرار في عينيها..

ترى العاديات ضبحا..

ترى الخنساء..

تدفع بكل الكبد..

وفي يديها تحمل سيفاً ورمحاً...» (1)

لينقل لنا القاص معالم امرأة لم يقف بينها وبين نضالها عائق، وليوصل للمتلقي ما مفاده أن العلم ليس شرطاً للوطنية، "فالخنساء" عكست مبادئ النبل والشهامة بكل إصرار، ولم يحدها قلم أو كتاب، لذلك عمد القاص إلى إقحام "الخنساء" كرمز للمرأة المناضلة المحبة لوطنها والتي تذود عنه بكل فخر واعتزاز، وهو ما يحيل إلى ما هو كائن في الواقع، وكم من النساء تمثلن "الخنساء" داخل ذواتهن.

لا شك أن مجموعة "رحلة البنات إلى النار" مكتنزة بالرموز الأدبية التي رسمت لها مساراً استثنائياً في ارتدادها إلى الوراء لتتصاعد عنه نحو الحاضر، كرمز "المتنبى" في قصة "كهانة المتنبى":

«آه معذرة نسيت أن أحدثكم عن المتنبى...

يا كوكبا دريا في أفق عزنا...

يا سيفاً يمانيا في نحور ذلنا...

تحاصرني كلماتك الحلوة.

أحلى من عيون الجميلات...

أحد من الرماح القاتلات...» (2)

إذ استوحى القاص، شخصية "المتنبى" فأسقطها على الواقع، لتبيان موقف الشاعر من أنظمة الحكم، فالقاص لم يوظف كل حيثيات حياة "المتنبى" أو شعره، بل اكتفى بتسليط الضوء على جانب واحد، بغية الكشف عن علاقته بالسلطة وأن شعراءنا _اليوم_ بإمكانهم تبني موقف "المتنبى" الذي يأبى الخضوع والاستسلام.

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار، " قصة ندريرف ودب الجليلد"، ص 87.

(2): م ن "قصة كهانة المتنبى"، ص 94.

والواقع أن استلهام الرموز الأدبية داخل مجموعة " رحلة البنات إلى النار " يتقاطع والقضايا المطروحة، وعليه فهذا التوظيف المتكامل لها جسّد رؤية جمعيّة نحو كيفية التعامل مع الشعور بالضيق والإحساس بخيبات الأمل، لتكون النتيجة العيش في وطن يعتريه الأمن والسلام.

« الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه، فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتقنية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها. لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يردّه إلى الذات.» (1)

وهو ما أراد القاص استجلاءه من خلال بثه رموزاً أدبية عديدة في مجموعته القصصية، متخذاً من الواقع قاعدة، منها ينطلق وإليها يعود بغية إثراء تجربته الشعورية والتي أرساها على أسس عدة منها النزوع نحو الرموز الصوفية « والاتجاه إلى الصوفية أملاه عجز العقل عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان وأملاه كذلك عجز العلم، فالإنسان يشعر أن ثمة مشكلات تؤرقه، حتى عندما تحل جميع المشكلات العقلية، والشرعية الدينية والعلمية أو عندما تحل جميع المشكلات بوساطة العقل والشرع والعلم. هذا الذي لم يحل (لا يحل)، هذا الذي لم يعرف (لا يعرف) هذا الذي لم يقل (لا يقال) هو ما يولد الاتجاه نحو الصوفية.» (2)

ما يعني أنها أشبه بنقطة انفلات من الزمن، تجعل الإنسان مستقراً في عالم تأملي شائك يملأ ما تخلفه الروح من ثغرات، وبغية الوصول إلى السمة المطلقة يلجأ المتصوف إلى الغزل والوصف الحسينيين وقد يكون ذلك بسبب «عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في تصوير عالمه الجديد.» (3)

والرمز الصوفي مرآة عاكسة لما يختلج الروح من نوازع، يسلطها الصوفي على مشاعر العشق والصبابة للذات العليا، وكل هذا بلغة مطلقة تتجاوز الكائن إلى ما وراءه.

« وأنت يا نفحة من عين النبي...
يا زخة الشوق في قلب الصحاب... »

(1): محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 140.

(2): أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي للطباعة، ط3، دت، ص 11.

(3): زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج9، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، دت، ص 175.

تمضي وحدك...

تمارس العشق والاحتراق...

تعانق الاغتراب...

من الأزرق يأتيك الجوهر...

تأتيك العين

والسنه والكتاب...» (1)

لينفتح النص على عدة تساؤلات ولدت من رحم الكلمة وما تخفيها من معان ما ورائية، لتغوص في عمق التجربة الصوفية، وهذا لن يتأتى للمتلقي دون تأويل.

والمتمل لقصة " احتراق المدينة " سيلفي فيضا صوفيا مميزا تجلّي في بحث البطل فيها عن الحقيقة (الجوهر)، ما جعله يمر بلحظات عشق واحتراق سعيا وراء الذات، في عالم لا يعرف الحدود. ليختفي الرمز الصوفي وراء لغة الصمت في قصة " المعراج " أين يقول السارد:

« تسلقت أفنان قلبي...

تسلق قلبي أغصان القمر...

تسلق القمر سدره الم...

دغدغ التراب أحمص القدمين...

انبطحت أستف التراب...» (2)

فيتوقف الكلام عند "سدره المنتهى" في مسار دائري فريد، إذ القلب مرتبط بالقمر والقمر في رحلة بحث عن سدره المنتهى، وهي شجرة في الجنة، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم، بقوله سبحانه وتعالى: ؟ وَلَقَدْ رَءَاهُ

نَزَلَةً أُخْرَى ﴿١٣﴾ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى ﴿١٤﴾ عِنْدَهَا جَنَّةُ النَّارِ ﴿١٥﴾ (النجم 13/14/15)

« وقال أبو جعفر الرازي، عن الربيع، عن أبي العالية، عن أبي هريرة أو غيره -شك أبو جعفر- قال: لما أسرى برسول الله انتهى إلى السدره، ف قيل له: هذه السدره [قال] : فغشيها نور الخلاق وغشيتها الملائكة مثل الغربان حين يقعن على الشجر (...) وقال ابن أبي نجيح، عن مجاهد: «إذ يغشى السدره ما يغشى» قال: كأن أغصان السدره لؤلؤا وياقوتا وزبرجدا، فرآها محمد، ورأى ربه بقلبه. » (3)

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة احتراق المدينة"، ص 45.

(2): م ن ، " قصة المعراج"، ص 17.

(3): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، مج 7، ص 454.

وبالعودة - مجدداً - إلى قصة المعراج، سنجد أن العنوان ككل أشبه باختزال لإسراء الرسول صلى الله عليه وسلم، وما يفصح عن هذه الحقيقة وجود رمز " سدرّة المنتهى " والذي لم يكمل القاص أبجديته بأن ترك نقاطاً تعبر عنها، وكأن رحلته لم تكتمل بعد، فهو يسعى إلى الوصول إلى سدرّة المنتهى كنقطة خلاص وحلول، فكانت النهاية مفتحة التأويلات، إذ إن " سدرّة المنتهى " معادل موضوعي للتجربة الصوفية ككل، في تبيانها مراحل السفر المقنع وراء أبجدية متعالية عن ذاتها، والقاص في سفره هذا إنما عانق القصة ككل بكل ما تحمل من أيديولوجيات بحثاً عن منتهى الصدق والحقيقة الأزلية.

وهكذا فإن الرمز في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " قد أفصح عن الكثير من القضايا التي أراد القاص إيصالها إلى المتلقي بطرائق غير مباشرة، والحقيقة أن رصده بكل مصادره وتمظهراته أمر عسير، ذلك أن القصة اليوم تختار لغة مقنعة تخفي وراءها المعاني، ولن تتمكن من ذلك دون اللجوء إلى الرمز والذي وظفه القاص بشكل ملفت ضمن مجموعته القصصية، خاصة وأنه من قافلة القول أن « دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ولكن هذه التجربة تستقل _ في شكلها _ عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية. هذا الوسيط المائل في الوجود _ الشكل الفني أو اللعبة _ هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة، ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ من تجربة العمل الفني (...) إن العمل الفني _ وكذلك اللعبة _ يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط _ هو الشكل _ محايد إلى حد كبير. » (1)

(1): نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005، ص

سادساً: شعرية اللغة في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

لطالما شغلت اللغة النقاد والأدباء على حد سواء، لما لها من قدرة على تطويع نفسها وفق ما تقتضيه المشاهد والمواقف التي يريد الأديب إبرازها، فاللغة حَمَّالة أفكار ومقتنصة رؤى، وتعبير حي عما يختلج النفس من مكنونات، كيف لا وهي بالدرجة الأولى وسيلة تواصل ؟

تكتسب اللغة داخل القصة أهمية كبرى لا يمكن تجاهلها، خاصة وأنها ما يمنح القاص هويته، والنص وجوده الفعلي « والمسألة الأكثر إلحاحاً هي أن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن. »⁽¹⁾ ما يعني أن اللغة في القصة جسر رابط بين القاص والمتلقي؛ إذ يستثمر الطرف الأول (القاص) كل طاقاته اللغوية بما تحويه من شحنات دلالية ورمزية بغية الوصول إلى الطرف الثاني (المتلقي) الذي تفرض عليه تلك اللغة التروي والتأمل، وعدم الاستسلام بسهولة للنص « ولهذا البعد في القصة القصيرة جداً خصوصية أكثر بسبب كثافتها الشديدة واقتربها من لغة الشعر في أجواء تعبيرية ورمزية، سواء على صعيد الجملة التي تنتج صوراً ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها. »⁽²⁾ فلا مجال للخوض في أفكار دون لغة تحملها، ولها (اللغة) في الأدب أهمية كبرى؛ فهي قد تخرج عن معياريتها وتنحرف بإيجائها المتعددة لتلبس أقنعة مغايرة ناجمة عما يعتريها من تكثيف.

وتعد مجموعة " رحلة البنات إلى النار " خير مثال يجسد ما للغة من قدرة على قولبة القوانين واللعب بالكلمات، والمقامرة بالدلالات بغية صنع المعنى الفريد المختبئ خلف هذه اللغة الشعرية « فاللغة التي تضفي جمالية خاصة على القصة بوساطة الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية، أي عندما تؤسس العلاقات الجمالية لهذا النظام الجمالي المؤكد على تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول، وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي، هي لغة شاعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية تعاملًا شعرياً، يمنح القصة غنائية مميزة. »⁽³⁾

وعلى هذا الأساس، نستطيع القول إن اللغة الشعرية تسمو بالنص فتمنحه حساسية جديدة، وهو ما يلمسه القارئ لمجموعة " رحلة البنات إلى النار " فقد شكل القاص قصصه جمالياً، عبر كسره نظام اللغة والخروج عن المألوف، لإتاحة الفرصة للمتلقي حتى يفتح الآفاق الدلالية خاصة لما ترومه القصص من تكثيف

(1): جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، ص 129.

(2): م ن ، ص 129.

(3): م ن ، ص 129.

وخرق، وهو ما حرك ديناميكية النص ككل، وحتى نبتين سمات لغة القاص الشعرية سأتطرق للانزياح كظاهرة لغوية تركت بصمتها في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" ذلك أن لغتها انزياحية إلى حد بعيد.

وإذا ما بحثنا في مصطلح الانزياح فسنجد حديث النشأة، إلا أن له جذورا قديمة، ففي الفكر العربي القسّم عرف الانزياح بمسميات عدة كالعدول، الالتفات، الضرورة الشعرية... على أن العدول أكثر شيوعا، إلا أن الوقوف عنده ضمن التراث العربي يستدعي الالتفات إلى جهود الكثيرين كل وفق تصوره الخاص، ونحن في غنى عن ذلك، فالتنظير للانزياح يتطلب الإمام بالكثير من الجوانب الغربية منها والعربية، القديمة والحديثة، وحسبنا أن نقف على مدلول الانزياح من حيث كونه اختراقا لقوانين اللغة ومجازفة بأنظمتها، لأن النص دائما في تجدد وسعي للاختلاف عن الخطابات العادية، فالانزياح يعني « الخروج عن سلطة القواعد والأعراف اللغوية بشكل عام، وهو عند العرب القدامى "عدول" يدخل في الغالب في باب ما يجوز للشاعر والفصيح دون غيرهما (...) وهو عند الغربيين فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة. »⁽¹⁾

على أن التعامل مع الانزياح لا بد وأن يكون بحذر، فالمبالغة فيه قد تؤدي بالنص وتسقط الأديب في الغموض الذي تنجر عنه العبثية والإرهاق للمتلقي، لذا يجب التقيد بدلالات الألفاظ، وإن لم توضع لما يناسبها من لفظ عندئذ ستتحقق الدهشة « فإذا كانت حادثة الأدب، حادثة الكتابة تقتضي إلغاء وظيفة اللغة التبليغية لتحويلها إلى مجرد صمت مطلق، فذاك شن لا نتفق عليه، لأننا نعتقد أن وظيفة الكتابة تظل في أي صورة صورتها وفي أي ثوب نسجتها، وفي أي سبيل سلكتها، وبأي لغة بلغت بها _ تظل _ في كل الأطوار وفي غير كل هذه الأطوار إن صح تمثل هذا، كتابة باللغة، للغة عبر اللغة. »⁽²⁾

إن اللغة في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" أسست لنفسها جمالية خاصة بالتمرد على كل ما هو ثابت والاتجاه صوب مغامرات لغوية عديدة منتهكة القواعد والدلالات المعروفة، وهي بذلك تتحدى منطق النص دون الإغراق في ذلك، فالقاص قد استثمر الانزياح كوسيلة لجذب المتلقي عبر المزاجية بين الوظيفة الشعرية والتواصلية للغة، وهكذا تم له الإعلاء من تشظي الدلالات وتعدد القراءات.

1. الانزياح الدلالي في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

لغة القاص استهدفت المتلقي، فجعلته أمام التباس إبداعي أفضى إلى غموض شعري مميز، وذلك عندما تخطى المعاني المفهومية إلى أخرى تثير الانفعال والاستجابة عند المتلقي.

(1): يحي الشيخ صالح، حادثة التراث / تراثية الحادثة، ص 24.

(2): عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 53، نقلا عن: يحي الشيخ صالح، حادثة التراث / تراثية الحادثة، ص 25.

مارس القاص في جل قصصه حالات تجاوزية، خاصة الألفاظ التي شحنت بدلالات غير دلالاتها الأصلية، وهو ما زاد من حضور الشعريّة داخلها خاصة وأن « الانزياح هو هذا البحث الذي لا نهاية له، لذلك لا يقدر الانزياح أن يتعمق ويتفتح ويزدهر إلا في مناخ من الحرية الكاملة. »⁽¹⁾ من هنا، تلبست لغة القاص بإيجاءات غيرت دلالة الكلمة، بأن منحتها أخرى جديدة منحرفة عن القديمة (الشائعة)

ولنأخذ على سبيل المثال قصة " سهيل الحيرة " فهي صورة عاكسة للانزياح الدلالي الذي يتبدى انطلاقاً من العنوان كعلامة فارقة تؤطر للنص ككل، بيد أنه جاء مناهضاً للأعراف الدلالية السائدة فتجاوزها مشكلاً بذلك فرضيات تستفز المتلقي كثيراً « وعلى هذا المنوال تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء، حيث تتولد عن هذه الانزياحات على مستوى صياغة العنوان دلالات جديدة عذراء تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل. »⁽²⁾

وهو الذي نلمسه في قصة " سهيل الحيرة " إذ دل على غربة العنوان عن نفسه مع الدلالات التي أفضى بها، مما أثار المتلقي وزرع في نفسه الفضول وحب استكشافه وتقصيه، خاصة وأن أول لقاء له به ولد انحرافاً دلالياً باجتماع الصهيل كصوت للأحصنة بالحيرة كشعور نفسي، وهو ما يبعث الدهشة والغموض في نفس المتلقي، كيف لا ووظيفة العنوان « ترتعن بطبيعة الاستقبال الأدبي، وبمنطلقات المتلقي الفكرية والجمالية (...) حيث يصبح العنوان متمنعا ينوس بين الترميز والإيحاء أكثر مما ينوس بين التصريح والإخبار... »⁽³⁾

فمن يقرأ الجزء الأول من العنوان، سيتراءى له الجزء الثاني عبارة عن كلمة أخرى، وذلك عند ربط الدال بمدلوله فيكون العنوان بذهن القارئ عبارة عن " سهيل الأحصنة " بدل " سهيل الحيرة " فضل القاص أن يكسر أفق توقع القارئ، عوض أن يجعله على الطريق الصحيحة، وذلك ربما ما أثار فيه (القارئ) الرغبة في مواصلة القراءة بغية إيجاد الرابط الذي يصل بين الصهيل والحيرة، خاصة وأن الصهيل يحيل إلى معطى صوتي، بينما تحيل الحيرة إلى عالم داخلي نفسي، لتكون الدلالة متشظية بين العالم الخارجي والداخلي، أي بين الصوت والسكوت.

(1): تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج 19، م 5، ذو القعدة 1416 هـ، مارس 1996، ص 110.

(2): عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، 124.

(3): م ن ، ص 134.

" سهيل الحيرة " جملة اسمية تدل على الثبات والسكون، والتي انتقاها القاص عنوانا لقصته، رغبة منه في التأنيث لها جس كتابة مغاير في تجاوزه المنحى الدلالي للكلمات، وهو ما أضفى سمات شعيرة على القصة، كونها ترتبط بحالة نفسية متقلبة أفرزتها حيرة البطل " يوبا " الذي تَهفو نفسه إلى التحرر من الغرب وتبعيته. وإذا ما تجاوزنا عتبة العنوان إلى المتن، فس نجد القصة مشحونة بالانزياحات الدلالية المنحرفة عن المؤلف، خاصة وأن شكل القصة بحد ذاته خارج عن خارطة الكتابة القصصية التقليدية فهي أشبه بقصيدة شعر حر، في نمط كتابتها المعتمد على الأسطر، وترك القاص المجال واسعا للبياض الذي يفصح بالكثير، وهي (القصة) في ذلك (نمط الكتابة) مشابهة لقصص: الأمير شهريار، ندر ييف ودب الجليد، احتراق المدينة، المعراج....

بالعودة إلى قصة " سهيل الحيرة " نكشف لنا اللغة الشعرية المستفزة للقارئ، فيقول القاص في مستهل قصته:

« وحدك تجلس يوبا... »

وحبك وهذا الأفق عديم اللون، يدغدغ فيك شهوة الحيرة. ⁽¹⁾

انتهدكت لغة القاص هنا، سنن الكلمة وما لها من دلالات، إذ أبرم القاص عقدا يجمع بين الأفق الذي لا لون له وبين فعل الدغدغة، ليوقظ على إثره الحيرة، وهذه المرة كشهوة يطمح إليها كل إنسان. فالقارئ يحس أن الفعل " يدغدغ " مضطرب نوعا ما حين أسند إلى فاعل يعود على الأفق، لكن هذا الخرق الإيجابي ساهم في الإعلاء من درجات الشعرية، خاصة وأن النتيجة ستكون بتلذذ الحيرة التي اعتبرها القاص شهوة، وعليه كانت أولى انعكاسات العنوان على المتن.

في القصة نفسها (سهيل الحيرة) تتوزع الدلالات بشكل ملفت ومدهش للقارئ، فكسرت أفق توقعه بالجمع بين المنتظر واللامنتظر، المتوقع واللامتوقع:

« يسيل دمك ساخنا فوارا... »

تمد يديك...

تمتآن دما...

تضمخ وجهك ولحيتك وصدرك العاري...

تسهل...

تسهل الحيرة في داخلك؟! (...)

(1): عز الدين جلاوي، رحلة النبات إلى النار، قصة " سهيل الحيرة " ص 66.

(1) تصيح الحيرة في أعماقك؟!...»

فالانزياح هنا قد مورس بشكل عميق على مستوى كلمة الحيرة كفاعل، والتي ارتبطت بفعلين كانت لهما سلطة الانزياح (تسهل، تصيح) فكيف للحيرة أن تسهل أو أن تصيح؟

قدم القاص مشهداً حزيناً "ليوبا" وهو جالس ينتظر المجهول كذات منكسرة، حتى إن القاص مارس عليه (يوبا) الانزياح الدلالي، حين قدمه كشخصية تسهل، فالسهيل للأحصنة لا للبشر، وما زاد من مأساوية المشهد منظر يوبا وهو مضمخ بدمائه.

لتعكس لنا هذه الكلمات رغبة القاص في زعزعة المفاهيم، وتبني قانون تشظي الدلالة للإفصاح عن المسكوت عنه، وهو ما منح النص أبعاداً تأويلية عديدة انبثقت من رحم الدلالات وما تخفيه من إيحاءات ورموز.

لغة "سهيل الحيرة" انزياحية بامتياز، فهي تستأثر بالمتلقي وتبقيه دائماً منشغلاً بحل ألغازها من خلال نسق الدلالة:

«تحس بالتعب...»

يتسرب اليأس إلى صدرك خنجراً مسموماً...

أخطبوطاً يلف أقدامه على قلبك...

(...)

تلمح البحر كحيوان أسطوري رهيب...

يتململ...

يزحف...

يلكم وجه الصخر...

يعود رخوا متعباً...

(2) يستجمع أنفاسه...»

وتكمن جمالية الانزياح — هنا — في إمكانية تسرب اليأس إلى صدر الذات الفاعلة وهو أشبه بخنجر مسموم، على أن الخنجر لا يتسرب وإنما هو آلة يطعن بها، ليفاجئنا القاص مجدداً في مزاحته بين اليأس والأخطبوط فبعد أن تسرب كالخنجر، ها هو ذا يتسرب مجدداً، لكن في صورة أخطبوط، وهو ما أثري التجربة القصصية ككل، لكن القاص لم يقف عند هذا الحد بل تعداه إلى احتمالية دمج خصائص بشرية بالبحر، ذاك الكائن

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة "سهيل الحيرة"، ص 67.

(2): م ن ، ص 68.

الأسطوري _ على حد تعبيره _ والذي يلکم، يزحف ويتململ، دون أن ننسى النقاط المتتابعة التي أثر القاص استخدامها كتقنية تألفت مع الانزياح بشكل مثير، وكأن للحديث دائما بقية، فالنص متمرد، لا نهاية له. يقول القاص في "سهيل الحيرة" دائما:

« والصخر واقف صامد، يغسل وجهه كل مرة... »

لينتعش أكثر...

ليبتسم...» (1)

فنحن نلمس شعيرة اللغة في هذا المقطع من أول جملة فيه، إذ أحدثت قطيعة مع الدلالات المعروفة وانخرفت عنها، فعبارة (يغسل وجهه كل مرة) فاجأت القارئ، كون الصخر مؤنسنا يبتسم وينتعش ويغسل وجهه، على أن الصخر هنا يمثل الجنوب (الأنا) الذي لم يستسلم للبحر الذي يمثل الشمال (الآخر) ولم ينحن له أبدا. قصة (سهيل الحيرة) أنموذج رائع للانزياح، وخاصة الدلالي، يقول السارد:

« تحس الفرحة تعمرك... »

تشهق الحيرة في أعماقك !... »

يوبا عند النار تنتحر الحيرة... »

(...)

تصرخ الدهشة في أعماقك...» (2)

انطوت لغة القاص في هذه القصة على طاقات مكثفة الدلالات، إيماننا منه أن النص وليد القراءة الواعية المتعددة، التي تأتي عن طريق الإنحراف كما هو واضح في المقطع السابق، إذ فوجئ المتلقي بإسناد الشهيقة إلى الحيرة، لتنتحر الأخيرة عند النار، ما يجعل الدهشة تصرخ عميقا.

وعموما للكلمة فتنة، أحسن القاص استثمارها في قصة "سهيل الحيرة" حين انزاح عن قوانين الكلمة الدلالية واتجه نحو التجدد والبعث.

تطالعنا قصص "رحلة البنات إلى النار" بالعديد من الانزياحات الدلالية كما هو الشأن في قصة "الكذبة" حين يقول القاص: « الحافلة وأنا كذبة... كذبة كبيرة... تنين... ديناغول... لاشيء سوى كذبة... ما أحققكم تصدقون الكذب!! تمضغون الكذب... »

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة "سهيل الحيرة"، ص 69.

(2): م ن ، ص 76.

تقتاتون الكذب!!» (1)

أحدث هذا المقطع مفاجأة للمتلقي أدت إلى الاستحسان والقبول فعبارتا: " تمضغون الكذب "و" تقتاتون الكذب" قد ساعدتا اللغة كثيرا بانحرافهما عن الأنظمة الشائعة، لأن قول القاص " تمضغون" يقتضي وجود مفعول به يتناسب ومعنى الفعل يمضغ كالطعام مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة للفعل " تقتاتون"، إلا أنه (القاص) استبدل الدلالات الحقيقية بأخرى مجازية تضفي سمة الشعرية على اللغة .

وفي مقام آخر يقول القاص: « تتسابق الخطوات... تتزاحم المناكب... يتجشأ باب المسجد،

يكاد يلفظ أنفاسه، تن الزرابي... تضيق أنفاسها... تخنقها روائح الجوارب...» (2)

عبارة: " يتجشأ باب المسجد، يكاد يلفظ أنفاسه " جاذبة للمتلقي، ذلك أنه (المتلقي) لن يتوقع أن يكون فاعل الفعل " يتجشأ " هو المسجد، وهنا مكمن الشعرية، وهي عبارة تتناسب والعبارة الآتية المتعلقة بالزرابي، تصويرا من القاص صورة المساجد عندنا كأماكن عبادة، فأراد نقل هذا المشهد الواقعي المزري، لكن بأطر شعرية تكسب النص حضورا جماليا على الرغم من سوداوية الصورة.

تمثل قصة "المعراج" خير تجسيد للانزياح الدلالي، ففيها يقول السارد:

« تسلفت أفنان قلبي...

تسلق قلبي أغصان القمر...

تسلق القمر سدره الم...

دغدغ التراب أخصص القدمين...

انبطحت أستف التراب...» (3)

فالم تأمل للقصيدة، سيلفيها لوحة شعرية، حيث التلاعب بالكلمات واقتناص الدلالات والتفنن في إبرازها، فتبدو أشبه بالقصيدة، أين مارس القاص نوعا من الحلول أو لنقل حالة تغييب للذات وانصراف كلي عن الواقع إلى عالم آخر صوفي، جسده سلطة الكتابة؛ فحتى الأفكار انسلت بشكل دائري أين تكون النهاية بداية جديدة، خاصة بالتوقف عند سدره المنتهى التي أراد القاص إخفاء جزء منها، لتبدو شعرية لغته خلقا جديدا، جمع بين الشكل والمضمون.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، "قصة الكذبة"، ص 11.

(2): م ن ، قصة "قيؤهم"، ص 18.

(3): م ن ، "قصة المعراج"، ص 17.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

ومكمن الانزياح الدلالي هنا ناجم في قولبة الدلالات، فقلوه: " تسلقت أفنان قلبي " زاد من شعريّة اللغة، إذ إن الأفنان عادة تابعة للشجر، لا للقلب، وكذلك الأمر بالنسبة لقلوه: " تسلق قلبي أغصان القمر " فالفعل تسلق أسند إلى فاعل هو القلب وهنا كان الانزياح الدلالي الأول، لتزداد درجته بقوله: " أغصان القمر " لأن الأغصان كذلك للأشجار لا للقمر.

هذا ويقول القاص في موضع آخر: « حين أظلم صباحنا من جوهر السما... جاءنا هدهد يسعى... »⁽¹⁾ فالفعل " أظلم " يتطلب من الناحية المعجمية حضور فاعل له دلالة سلبية هي غالبا " الليل " لكنه في القصة اتخذ منحى آخر هو الصباح الدال على الوضوح والنقاء، وعليه فهذا الجمع بين المتناقضين منح اللغة سمات جمالية مميزة.

وهو ما نجده في قصة " احتراق المدينة ": « وأشرقت من تضاريس رفاتك.. براعم سمراء »⁽²⁾ عند لقاء المتلقي بالفعل أشرقت، سيتخيل وجود فاعل واحد هو الشمس، لكنه يصاب بخيبة أمل بمجرد رؤية الفاعل " البراعم "، وعليه فقد مارس القاص هنا أسلوبا للمتلقي عن طريق الانزياح بالدلالة إلى أخرى مغايرة لها.

وهو ما نلغيه في قصة أخرى من قصص " رحلة البنات إلى النار " أين يقول:

« هذا الدب الجليدي يكره الورد

يعشق الحقد

يمزق القوزح البديع

يدنس ألوانه...

يغتالها...

كما يغتال الصيف حسن الربيع. »⁽³⁾

علما أن الدب الجليدي صورة للآخر الهمجي الذي يبذر الشر ليحصد التعاسة، وينشر أحقادَه أينما ذهب، وقد انزاح القاص عن دلالات كلماته، فألبسها دلالات أخرى مشبعة بالشحنات الإيجابية، فمن يستطيع أن يعشق الحقد ؟ وأن يكره الورد ؟ إنه الدب الجليدي الذي أراد القاص تعرية مكنوناته والكشف عن جانبه السيء، فقلب الدلالات ،السلبية منحها الإيجابية والعكس، ليبلغ الانزياح أوجه في عبارة: " كما يغتال

(1): عز الدين جلاوي، قصة "الهدهد"، ص 31، 32.

(2): م ن ، "قصة احتراق المدينة"، ص 46.

(3): م ن ، "قصة ندرينف ودب الجليد"، ص 80.

الصيف حسن الربيع " فالاغتيال أصبح من أفعال الصيف الذي أراد القاص من خلاله الإحالة إلى ما يمكن أن يشوبه من جفاف قاتل لجمال الربيع، رامزا من خلالهما إلى الآخر (دب الجليد / الصيف) والأنا (الربيع). كانت هذه وقفة عند بعض نماذج الانزياح الدلالي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " أين اخترق القاص الأنظمة اللغوية ليضمن عدم إفلاس الكلمة، وهو ما جعله يتوسل خلق نص متميز له هوية خاصة في الانحراف عن المعنى، وترك فرصة البحث عن معنى المعنى للمتلقي، ذلك أن « المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. »⁽¹⁾

فمن خلال الانزياح الدلالي يطرح القاص معنى، ليأتي المتلقي فيما بعد ويبحث عما يخفيه ذاك المعنى انطلاقاً من الدلالات التي منحها القاص لكلماته.

2. الانزياح التركيبي في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

« يمثل الانزياح عن القواعد أحد التجليات الأكثر وضوحاً في اللغة (...) وتختلف في نسبة "الجرأة" على التجاوز، من مجرد استغلال مرونة القواعد وتعدد طرائقها، إلى توظيف الشاذ منها، أو خرقها بشكل كلي. »⁽²⁾

وهو ما يعني أن يلجأ الأديب إلى تبني لغة الخرق لقوانين النحو المعيارية بهدف الوصول إلى الشعرية، ذلك أن التركيب في اللغة العربية يقتضي نظاماً خاصاً، فمثلاً من عادة الفاعل أن يلي الفعل ويسبق مفعوله إن كان الفعل متعدياً، فإن تقدم أو تأخر أحدها عُذَّ انزياحاً تركيبياً، ما يكسر الروتين النحوي ويضفي لمسات شعرية مميزة.

وما يميز الانزياح التركيبي عدم إقحام قواعد جديدة، بل استثمار القديمة في بناء صرح نحوي جديد، ذلك أن « الانزياح _ من حيث مقوم أسلوبِي _ لم يتخذ المبدع غاية يقصدها، وإنما وسيلة بواسطتها يتحقق الجمال في خطابه ومن ثم توصيله للمتلقي، لأن كون الانزياح غاية يسلب النص الأدبي جوهره، فيكون الانحراف في الكتابة من أجل الانحراف ! ولكن كونه أداة، يعني أنه يساهم إلى جانب الأدوات الأخرى إلى التعبير عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة. »⁽³⁾

(1): تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، ص 117.

(2): يحيى الشيخ صالح، حدائق التراث / تراثية الحدائق، ص 29.

(3): عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، ص

ما يعني أن الانزياح التركيبي ليس هدفاً بحد ذاته، بل أداة تصنع الفرق بين الشائع وغير المألوف، فاللغة لها نظامها الخاص الذي تسير وفقه سواء الصرفية، النحوية والتركييبية، وأي خروج عن هذه القوانين يعد انتهاكاً لكن شعريّة مؤثرة في المتلقي، وهو ما نجده في مجموعة " رحلة البنات إلى النار "، ذلك أن القاص عمد إلى إضفاء نوع من الشعريّة عن طريق بعض الممارسات التركييبية، حيث يتصرف (القاص) في تشكيل أنظمة لغته بعدم الاستقرار عند قواعد ثابتة، بل خلخلتها بهدف كسر النمطية في استجابة منه للذوق الباحث عن الجديد، على أن التركيز _ في الانزياح التركيبي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " _ سيكون منصبا بالدرجة الأولى على التقسيم والتأخير كونه يجعل التركيب مخالفاً للتوقعات، وقد تجلت هذه الظاهرة الشعريّة في:

« لاشيء حولك... »

مذبوحة حناجر العنادل...

مقطوعة ألسنة الشحارير...

مشنوقة عروق هذا التراب...

واسعة شقوق هذه الأرض...

(...)

مرت أربعون (...)

وما زالت تعوي الذئاب»⁽¹⁾

إذ قدم القاص لنا في هذا المقطع عدة مواضع للتقديم والتأخير، أولها تقديم الخبر (مذبوحة، مقطوعة، مشنوقة، واسعة) على المبتدأ (حناجر، ألسنة، عروق، شقوق) فهذا التقديم ساعد على إبراز المشهد الذي أراد القاص نقله إلى المتلقي، وما خلفه من حالة نفسية مرهقة ومتوترة، فالمدينة محترقة بالكامل، لدرجة جعلت الذات الفاعلة محطمة فأثرت هذه الحالة في تشكيل الصورة السوداء التي حرص القاص على تبيانها، وقد جاء هذا التقديم ليجعل منها بؤرة للمشهد ككل، وبالتالي التأثير في المتلقي، فلو قال القاص: " حناجر العنادل مقطوعة " لكان التعبير عادياً، لكن بانزياحه عن نظام الجملة العربيّة زاد الكلام قوة بتقديم الخبر على المبتدأ. والمتأمل لهذا التقديم سيجده واقعا في جملة اسمية ككل، والجملة الاسمية تدل على الثبات والدوام، وكأن القاص أراد الإفصاح عما لحق بالمدينة من دمار قد يدوم، وهو ما زاد من سوداوية الصورة وتماشى بشكل كبير معها. هذا ونلّف انزياحا تركيبيا آخر في تقديم خبر مازال، الذي كان في صورة جملة فعلية (تعوي) على اسمها (الذئاب) وهذا التغيير في نظام الجملة خلّف أثراً شعرياً مميّزاً لدى المتلقي، فتقديم الخبر يعني أن له سلطة

(1): عز الدين جلاوي، قصة "احتراق المدينة"، ص 44.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

الظهور أولاً، وهو في التركيب عبارة عن جملة فعلية، والفعل يعني الحركة والدينامكية، فالفعل "تعوي" دليل على الحركية التي ما تزال الذئاب تؤديها دون ملل، وفي هذا نقل لحالة نفسية عميقة تدل على الاستسلام والخضوع جراء ما حدث للمدينة.

باستطاعة الانزياح تحرير عملية القراءة من البنية السطحية إلى العميقة، التي تنفتح فيها الدلالات والتأويلات، والتركيب منه أشد التصاقاً بمكونات القاص في مجموعته " رحلة البنات إلى النار" فقد عمد إلى التقلمم والتأخير في عدة مواطن بغية إبراز مواقفه المتعددة الرؤى، كما هو الحال في قصة " سهيل الحيرة" أين يقول:

« بيضاء هذه السهول التي تمتد أمام ناظريك... »

ثخينة طبقات الملح التي تغطيها...» (1)

إذ تقدم الخبر (بيضاء) على المبتدأ (اسم الإشارة) وكذا تقدم الخبر (ثخينة) على المبتدأ المضاف (طبقات) وقد حقق هذا الانزياح قيمة فنية في تبيان الصورة الكلية للوحدة التي تعيشها الذات الفاعلة (يوبا) داخل القصة، التي نجد فيها تقديماً آخر في قول القاص:

« قال الجد وحك لحيته البيضاء... »

في هذا البحر يوبا الصغير...

صخرة سيزيف...» (2)

وقد تقدم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ المضاف (صخرة) وهذا الخرق التركيبي منح النص متعة القراءة، خاصة مع تلك المسحة الأسطورية التي أضفاها القاص باستحضار سيزيف والعذاب الأبدي، ففي المقطع نوع من الكتابة التي أراد القاص نقلها للمتلقي وهي معاناة الجنوب من أنانية الشمال، أو بتعبير آخر العذاب الأبدي لأننا جراء سيطرة الآخر، وفي تقديم الخبر على المبتدأ تشويق للقارئ الذي يريد معرفة ما يوجد في البحر.

لنجد تقديماً آخر للخبر عن المبتدأ في قصة " أنا ربكم":

« لي هذه المدينة... »

أنتم نعالي وبغالي...

وهي حبيتي وجرتي...» (3)

(1): عز الدين جلاوي، قصة " سهيل الحيرة"، ص 66.

(2): م ن ، ص 72.

(3): م ن ، "قصة أنا ربكم"، ص 24.

فالخير (شبه الجملة "لي") قد تقدم على المبتدأ (اسم الإشارة) ما حقق منجزا دلاليا فريدا يبين قيمة المدينة. انزاح القاص تركيبيا في عدة مواضع من قصصه، ومن بين صور هذا الانزياح تقلب مكملات الجملة وخاصة الجار والمجرور مثل ما نجده في قصة " الكذبة " :
« في الحافلة كنت كذبة. »⁽¹⁾

إذ كشف لنا السارد عن أسرار شتى متعلقة بالتحام الذات والكذب، وكيف أنهما توحدتا بشكل مثير، وقد كشف القاص عبر هذا الانزياح التركيبي عنها، فأخرج الذات من حالة الصمت إلى حالة الكشف والتعريّة وكل ذلك خلق بعداً شعرياً زاد النص رونقا وجمالا.
ليبتدى لنا انزياح آخر في قوله:

« اتسع الكهف أشرقت فيه شمس وقمر ونجوم... رصعته ورود وأزهار... زفرقت في جنباته عصافير وأطيّار... حمحمت فيه أفراس وأنهار... »⁽²⁾

إذ يضم المقطع عدة انزياحات تركيبية قائمة على التقسيم والتأخير، أولها تقلب شبه الجملة (فيه) على فاعل الفعل أشرقت (الشمس). والثاني يتمثل في تقلب المفعول به (الضمير المتصل "الهاء" بالفعل رصعت) على الفاعل (ورود) في حين كان الثالث في تقلب شبه الجملة (في جنباته) على فاعل الفعل زفرقت (عصافير)، وهو ما نجده كذلك في الانزياح التركيبي الرابع المتمثل في تقلب شبه الجملة كذلك (فيه) على فاعل الفعل حمحمت (أفراس).

وفي هذه النماذج تجسيد لنوع من المفارقات إذا ما عقدت مقارنة بين الكهف كمكان مغلق يحمل دلالات الاتساع والسكينة والأمان، بالعالم الخارجي كافة والذي يحمل دلالات الضيق والضياع والتشتت، وفي هذا المقام أراد القاص تبيان ما يمكن للمكان أن يحمله من شحنات إيجابية أو سلبية مرتبطة بالشخصية وشعورها تجاهه، وإخضاع الجملة لمثل هذا الانزياح التركيبي نابع في الأساس من مدى تأثير الشخصية المحورية في القصة بأوضاع نفسية وفكرية كانت السبب _ ربما _ في تشكيل النص ككل.
وكما يمكن تقلب الجار والمجرور كذلك قد تتقدم شبه الجملة في صورتها الظرفية كما في قصة " القلم " أين يقول السارد:

« تحت أصابعي رقص جسم... تلمسته... حملته... لم يكن سوى القلم... »⁽¹⁾ فشبه الجملة (تحت أصابعي) تقدمت على الفعل والفاعل، فكانت أشبه بتمهيد مشوق جاذب للقارئ عما يوجد تحت الأصابع وهو ما أثيرى الصورة فنيا.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة الكذبة"، ص 11.

(2): م ن ، قصة " الكهف"، ص 33.

ولا ينعزل التقاسم والتأخير عن انزياح آخر أثر القاص إقحامه في قصة "سهيل الحيرة":
« تندفع سباحة... »

تتألاً أمامك الأمواج...» (2)

فالجملة الظرفية (أمامك) تقدمت على الفاعل (الأمواج) لتكون أشبه برابط يصل بين الفعل وفاعله لتوضيح الاتجاه، وهذا التلاعب بمواقع الكلمات ولد شاعرية في النص.

ومن أمثلة التقاسم والتأخير أيضاً ما ورد في قصة "الأمير شهريار":

« غدت حبات الرطب... حجارة من سجيل... جمعتها طيور أبابيل... » (3)

في الجملة، تقدم المفعول به (الضمير المتصل "الهاء" في الفعل "جمع") على الفاعل (طيور) ولعل في هذا التقاسم والتأخير اختزال واختصار، مرتبطان بالحالة النفسية والمشهد السريع للطيور وهي تحمل الحجارة، وهو مشهد لن يحتمل ثقلاً ناجماً عن ترتيب العناصر النحوية.

إن الإمام بكل نماذج الانزياح التركيبي في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" أمر صعب، لذا حاولت رصد أغلبها، والتي استثمر فيها القاص طاقات اللغة الشعرية على اعتبارها حمالة رؤى وأفكار، استطاع القاص تليينها واستغلال قدرتها على القولة بغية إظهار سحرها وجماليتها.

(1): رحلة البنات إلى النار ، "قصة القلم"، ص 29.

(2): م ن ، "قصة سهيل الحيرة"، ص 71.

(3): م ن ، "قصة لأمير شهريار"، ص 65.

سابعاً: شعريّة التناسخ في مجموعة " رحلة البنات إلى النار "

سأحاول في هذا العنصر الإحاطة بمختلف النصوص الغائبة التي استجلاها القاص ودمجها داخل النصوص الحاضرة، ولن أقف عند النظريات التي تحدثت عن التناسخ كإجراء فهو – التناسخ – غني عن التعريف وإن تشعبت اتجاهاته وكثرت تعريفاته، لذا سنجده عصياً عن تبني تعريف واحد ودقيق، والدخول في مثل هذه الفروقات يقتضي الإلمام بكل ما قيل فيه، لكن – وعلى الرغم من ذلك – تجدر الإشارة إلى أنه «من أهم تجليات الحداثة التي وجدت تجلياتها طريقاً لها إلى النص الشعري والنقدي العربيين المعاصرين (...) ومن الممكن اختصار هذا المصطلح في أنه تعالق النص، أو علاقات ما بين النصوص لكن هذه البساطة الظاهرية لا تعني سطحية الظاهرة»⁽¹⁾

ذلك أن التناسخ متباين الرؤى، ضارب في الجذور الغربية والعربية على السواء، الأمر الذي يفتح عدة آفاق لتراكم المعارف التي تنتجها خبرة الأديب وما اختزنته الذاكرة من نصوص تنسجم مع نصوص من الدرجة الثانية وتتفاعل نصياً معها للتأثير في المتلقي.

والواقع أن « انتماء التناسخ إلى تجليات الحداثة لا يعني خلو الخطاب الشعري والنقدي العربيين القديمين منه، باعتباره إشكالية إبداعية، لكن يعني احتفاء الخطاب النقدي الحداثي به واعتباره إياه من جماليات النص، ومن عوامل الغموض في جانبه الإيحائي الذي لا يعني الإبهام والألغاز... »⁽²⁾ فالتناسخ – اليوم – أحد أهم التقانات التي يلجأ إليها الأديب ليزيد نصه بريقاً يجذب به المتلقي، ويشري به النص الجديد لما يفتح عليه من نصوص أخرى، وفي هذا الصدد يقول عبد الله الغدامي: « النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع. »⁽³⁾ ما يميّز اللثام عن قضية مهمة وهي قصديّة المؤلف في اعتماد التناسخ؛ فقد يسعى إلى إدراج نصوص داخل نصه وفي هذا بعد تأثيري، وقد يكون عفويًا وفي هذا بعد جمالي، وهو ما يضفي سمات التأثير والجمالية على النص وفق مسالك عديدة مارستها سلطة الكتابة وفككتها سلطة القراءة.

وقد حفلت مجموعة " رحلة البنات إلى النار " بعدد كبير من النصوص الغائبة، خالقة بذلك عوالم غريبة وشاسعة الدلالة لما احتوته من تعالقات نصية مستمدة من القرآن والسنة والأساطير... والتي ساهمت بدورها

(1): يحي الشيخ صالح، حداثّة التراث/تراثيّة الحداثّة: قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2009، ص 63.

(2): م ن ، ص 64.

(3): عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 325.

في دمج التجارب وتقريب الأزمنة، على اعتبار أن التناص ارتداد إلى الماضي واستشراق لآفاق مستقبلية خادمة للعملية الأدبية ككل.

على الرغم من أن الازدحام النصي الذي تزخر به مجموعة " رحلة البنات إلى النار " مرهق للقارئ في بحثه عن النصوص الغائبة وربطها بالنصوص الحاضرة وفق ما تقتضيه جذورها الأولى، إلا أنه (التناص) يشحذ النص بالدلالات، الأمر الذي يفرز لذة القراءة، وعلى هذا الأساس، يصبح « عمل التناص عبارة عن علاقة اقتطاع وتحويل، فالأقتطاع يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة، أما التحويل فهو توظيف النصوص السابقة وجعلها مزيجاً متفاعلاً لتوليد دلالات جديدة منها. »⁽¹⁾

فالتناص يغني الخطابات ويزيد من دقات الشعرية فيها، وفي الوقت نفسه يسمو بمهمة المتلقي ويصعد دوره في الكشف عن النصوص الغائبة.

كانت لمجموعة " رحلة البنات إلى النار " وقفة عندما ضمت آيات مقدسة، استلهم منها القاص مادته الأدبية، كون القرآن مصدر الفصاحة والبيان الذي به تقوى كل الأعمال الأدبية شعرية كانت أم نثرية. ومن أبرز ما استثمره القاص في مجموعته " رحلة البنات إلى النار " قصة الخلق، أكبر حقيقة على الوجود، أين كانت البداية الأولى للخطأ فيقول:

« التهمت مدينتي حبيتي تفاحة... »

لا تقربي هذه الشجرة.

كانت التفاحة حمراء...

كنهد عذراء...

تلذت مدينتي حبيتي طعم التفاحة الحمراء...

(...)

غدا الطعم الحلو حامضاً...

سقطت أسنان حبيتي (...)

تساقط شعرها...

انفجر وجهها كالبون منتفخ.

سالت مياهه.

(1): إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلة جامعة دمشق-24- العددان 1 و2، 2008، ص 103.

انكمش الجلد...

غدت عجوزا شمطاء (...)

واندلعت النار في جسم حبيتي...

يالهول الفاجعة!...» (1)

عبر النص الغائب (خروج سيدنا آدم وزوجه من الجنة) عن تجاوزات الراهن وما يشوبه من خطايا تركزت حول آلام المدينة وهي تحترق جراء خطأ التهام التفاحة، يقول عز وجل: **؟ وَقُلْنَا يَتَّخِذُكُمْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ**

وَكَلَّا مِنْهَا رَعْدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿٣٥﴾ ؟ (البقرة/35)

فقد حازت قصة سيدنا آدم والتفاحة التي أخرجته من الجنة على اهتمام القاص بغية نقل الأزمنة والمحن التي تعيشها مدينته الوطن والتي تلتها صراعات سياسية واجتماعية وآلام، والسبب تفاحة مغرية، ليكون النهي بعد التهام التفاحة لا قبل ذلك، والمصير محتوم ولا بد من الخضوع، والمبرر الوحيد الذي قدمه السارد يكمن في لون التفاحة فقد كانت حمراء مغرية تجذب الراغبين في ارتكاب الجريمة، وصولاً إلى المال الأخير، فالجزاء الذي نالته المدينة، كان الاحتراق ويا لهول الفاجعة ! فقد انقلبت الموازين وغدت القيم النبيلة محط شبهات وأضحت المدينة عجوزا شمطاء محترقة، وكل ذلك بلغة شعرية دمج القاص بواسطتها بين تجارب الماضي والحاضر، وهو ما زاد النص قوة وجزالة.

انطلق القاص من مرجعيات واقعية وأسس لها بنصوص غائبة، عمقت الأثر ومنحته عدة دلالات، سواء بالتحوير الجزئي أو الكلي للنص القرآني خاصة وأنه مصدر ثر يزيد من درجة القوة والإيحاء كما ورد في قصة " الكذبة ":

« الحافلة كذبة... وأنا كذبة... أنا والحافلة كذبة... فبأي الكذبتين تكذبان ؟ وبأيهما تصدقان...؟ » (2)

فهذا الاقتباس الجزئي لآيات سورة الرحمان (13) (16) (18) (21) (23) قد أكسب المجتزأ السردى رونقا وجمالا فنيا وفكريا ينم عن مدى قدرة القاص إدماج القرآن وفق ما تتطلبه ثقافته وثقافة المتلقي على السواء، إذ يقول عزوجل في عدة مواضع من سورة الرحمان: **؟ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ** ؟ على أن القاص قد غير الآلاء بالكذبتين هو والحافلة.

هذا ونجد اقتباسا آخر في قصة "سهيل الحيرة":

« تخرج نخلة من أعماق الرمال... »

(1): عزالدين جلاوحي، رحلة البنات إلى النار "قصة احتراق المدينة"، ص 35/34.

(2): م ن ، "قصة الكذبة"، ص 11.

تنمو...

تنمو...

تغدو سامقة...

تجلس تحتها...

تهز جذعها...

تساقط عليك...» (1)

وفي هذا المقطع السردى تعالق نصي مع قوله تعالى في سورة " مريم ": **وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا غَيْرًا**

؟ حيث ربط القاص بين سياق نصه، والسياق الأصلي للآية الكريمة عن طريق

الاختزال، ما حمل النص الجديد رؤية عميقة، فالخصب الذي تجسده النخلة السامقة التي نمت في الرمال منح النص ديناميكية واضحة باستحضار قصة مريم العذراء.

جاء في قصة: " الأمير شهريار " قول السارد: « ظل يصيح... للنخلة رب يحميها... للنخلة رب

يحميها. » (2)

والتأمل لهذا المقطع، يستذكر قصة إبل عبد المطلب مع أبرهة الذي أراد هدم الكعبة، وفي هذا الصدد يقول

ابن كثير في تفسيره سورة " الفيل " وفي تبيان قصة هدم الكعبة: « جاء حنطة فذل على ابن عبد المطلب

بن هاشم وبلغه عن ظاهره ما قال، فقال له عبد المطلب: والله ما نريد حربه ومالنا بذلك من طاقة

(...) فقال له حنطة فاذهب معي إليه، فذهب معه، فلما رآه أبرهة أجله (...) ونزل عن سريه وجلس

معه على البساط، وقال لترجمانه: قل له: حاجتك ؟ فقال لترجمان إن حاجتي أن يرد علي الملك

مائي بعير أصابها لي، فقال أبرهة لترجمانه: قل له: لقد كنت أعجبتي حين رأيتك ثم قد زهدت فيك

حين كلمتني في مائي بعير أصبتها لك، وتترك بيتا هو دينك ودين آبائك قد جئت لهدمه (...) فقال

له عبد المطلب: إني أنا رب الإبل، وإن للبيت ربا سيحميه . » (3) وقد قيل: " للكعبة رب يحميها "

وعليه، فقد كان الاقتباس هنا حافزا للتغيير، كون الكعبة استبدلت بالنخلة، هذه الأخيرة التي تعني الكثير، فقد

منحها القاص مكانة موازية للكعبة، كيف لا وهي رمز الهوية والكبرياء في علوها، وقد دمج القاص حادثة هدم

الكعبة في تركيبة نصه، ما ألغى الفواصل بين الماضي والحاضر، إذ قال السارد في القصة نفسها:

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار " قصة سهيل الحيرة"، ص 77.

(2): م ن ، " قصة الأمير شهريار"، ص 65.

(3): ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص 485.

« غدت حبات الرطب ... حجارة من سجيل ...

جمعتها طيور أبابيل ...

حلفت بها في الفضاء ...

ثم رمتها على رؤوس الأغبياء ...

فجعلتهم عصفاً مأكولاً. » (1)

ففي إطار هذا التفاعل النصي، استثمر القاص سياق النص القرآني لنقل سياق نصه التخيلي للتعبير

عن صور الأزمة وذلك بالتعلق وسورة الفيل، إذ يقول جل جلاله: وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿٦٦﴾

تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِيلٍ ﴿٦٧﴾ فَعَلَّهُمْ كَعْصَفٍ مَّأْكُولٍ ﴿٦٨﴾ ؟ (الفيل)

فحبات الرطب انقلبت حجارة رمتها الطيور على رؤوس الأغبياء وهو مآل كل ظالم وطاغية جبار، وعليه فشهریار نال جزاء أفعاله الرامية إلى اغتيال القيم النبيلة والإطاحة بالنخلة، كما فعل الله سبحانه وتعالى بأبرهة الذي أراد هدم الكعبة يوماً.

وقد قدم القاص المشهد الأخير لنهاية شهریار وظلمه بعبارة: « ومسح شهریار... قرزيراً له

خوار. » (2) تأكيداً منه على ما يلاقيه الطاغية؛ فقد مسح الظالم وأصبح شكله غريباً يجمع بين القرد والخنزير

وصوته صوت البقر، وفي عبارة " له خوار " نجد تناسلاً آخر مع قصة السامري في سورة طه، فيقول عز وجل:

فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَداً لَهُ خُوارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴿٨٨﴾ ؟ (طه/88)

فأضحى شهریار أشبه بعجل السامري صوتاً ولكن أقبح شكلاً.

حاور القاص عدة نصوص قرآنية فتحت الأبواب واسعة أمام الدلالات المختزنة بين النصوص الحاضرة

والغائبة، كما في قصة: " الأم والخفافيش " أين يقول:

« خرجت من البيت وقد غدوت أسداً... كانوا ينسلون من كل حذب وصوب ومن كل فج عميق

يأتون... كالجراد يأتون... كحجارة الأودية... كأشواك الأرض النكدة... كعقارب وأفاعي

السموم... » (3)

(1): عزالدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار "قصة الأمير شهریار"، ص 66/65.

(2): م ن ، "قصة الأمير شهریار"، ص 66.

(3): م ن ، "قصة الأم والخفافيش"، ص 114.

وفي هذا المقطع تناصان، الأول مع سورة الأنبياء ؟ حَتَّىٰ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ ﴿٩٦﴾ ؟ (الأنبياء/96) والثاني مع سورة الحج ؟ وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾ ؟ (الحج/27)

والواقع أن في إشارة القاص إلى قصة يأجوج ومأجوج تصوير لحالة عدم الاستسلام، التي لا تنتهي عند حد معين، على أن يأجوج ومأجوج القصة هم أعداء الذات الفاعلة الذين لم يفقدوا عزيمتهم في القضاء عليها وتدمير هويتها، تماما كيأجوج ومأجوج الذين ينفقان كل الوقت _دون استسلام_ يحفران السد بغية الخروج، وتأكيذاً منه لكثرة العدو، تناص القاص مع ما جاء في سورة الحج، ذلك أن الأعداء أقبلوا على أرض الذات من كل مكان، يرغبون في الحصول عليها، حتى إنهم بدؤا جرأداً وحجارة...

أما النموذج الآخر للاقتباس من القرآن الكريم، فقد ورد في قصة: " كهانة المتنبى":

« حدثني مرة قال: " العين نافذة والرؤية مكنها المصباح الذي يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يضيء زيتها ولو أحاطت به أسوار الغشاوة... حافظ يا ولدي على المصباح الذي... احمله من العواصف والزوابع، واختر له أطيب الزيوت » (1)

حيث تم التناص مع سورة النور، وذلك في قوله عزوجل: ؟ اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ ؟ (النور/35) فقد مارس القاص ما له من

سلطة الإبدالات النصية وفق إستراتيجية زادت نصه الحاضر رونقا وجمالا، وجعلت المتلقي يستطلع طاقاته التأويلية للبحث في الصلة بين كلا النصين.

يطالعنا تناص ديني آخر في قصة " الصنم " في قوله: « صار صنما... ثم نصف إله... ثم إلها... وصار بينه وبينهم برزخ لا يبغيان... رماهم في الحب وهم يجأرون... ثم قذف في قلوبهم باقة من سهام نصلاتها:

- أنا... ربكم... الأعلى... و... إلهكم... الأكبر...

مسحوا ربهم عجرة... ثم أكلوه..» (1)

(1): عز الدين جلاوي، رحلة النبات إلى النار "قصة كهانة المتنبى"، ص 93/94.

الفصل الأول عبرية السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

والمأمل لهذا المقطع يلقي أنه ضم عدة تناصات دينية، بداية باقتباسه من سورة "الرحمان" في قوله تعالى:
مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ﴿١﴾ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ ﴿٢﴾ ؟ (الرحمان/20/19) والثاني اقتبس من قوله
تعالى: ؟ حَتَّىٰ إِذَا أَخَذْنَا مُتْرَفِيهِم بِالْعَذَابِ إِذَا هُمْ يَجْعَرُونَ ﴿٦٤﴾ ؟ (المؤمنون/64)، في حين اقتبس
الثالث من سورة (النازعات) في قوله تعالى: ؟ أَذْهَبَ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَىٰ ﴿٦٧﴾ فَقُلْ هَلْ لَكَ إِلَٰهٌ إِلَّا أَن تَرْكَىٰ
﴿٦٨﴾ وَأَهْدِيكَ إِلَىٰ رَبِّكَ فَتَخْشَىٰ ﴿٦٩﴾ فَأَرْنَهُ الْآيَةَ الْكُبْرَىٰ ﴿٧٠﴾ فَكَذَّبَ وَعَصَىٰ ﴿٧١﴾ ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَىٰ ﴿٧٢﴾
فَحَشَرَ فَنَادَىٰ ﴿٧٣﴾ فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ ﴿٧٤﴾ فَأَخَذَهُ اللَّهُ نَكَالَ الْآخِرَةِ وَالْأُولَىٰ ﴿٧٥﴾ ؟ (النازعات)
والواقع أن اللغة انسجمت مع هذه الاقتباسات الدينية لتصويره مشهد استغلال الناس، بغية الوصول إلى
المراتب الأعلى، فقد بدأ القاص قصته بقوله:

« بدر في قلوبهم بتر المحبة... طوق عيونهم البرينة بباقة أكامها:

- أنا ابنكم الأوفى... وخادمكم الأمين... » (2)

لكن الخادم الأمين وبعد أن ضمن مكانته في القلوب، انقلب وصار أشبه بالفرعون الذي طغى، واستبدل
العبرة، فأضحت: " أنا ربكم الأعلى" فبعد أن كان مجرد خادم أصبح إلها أعلى.
وقد استطاع القاص عبر هذه الاقتباسات نقل عدة رؤى وأفكار جاذبة للمتلقي، عن طريق رسمه
بالكلمات كيفية انقلاب الموازين وتبدل الأحوال بين الناس واتساع المسافات بينهم، بل كان مآلهم الرمي في
الجب، وعليه فالقصة تجسد مقابلة الإحسان بالسيئة وما ييذل الإنسان من سلوكات منافقة للوصول إلى
المبتغى، إلا أن نهاية الصنم كانت شبيهة بنهاية الفرعون لكن باقتباس آخر من قصة عمر بن الخطاب رضي
الله عنه، إذ أورد العقاد في كتابه " عبقرية عمر" أنه « رضي الله عنه كان جالسا مع بعض الصحابة إذ
ضحك قليلا ثم بكى، فسأله من حضر، فقال: كنا في الجاهلية نصنع صنما من العجوة فنعبده ثم
نأكله، وهذا سبب ضحكي... » (3) فقد كان عقاب الصنم وخيما، أبرزه القاص بطريقة استثنائية، وقد زاده
التناص من قصة عمر — رضي الله عنه — قوة وإيحاء، وهذا هو الذكاء، فالنص تجاوز وتغيير، لا ثبات وجمود.

(1): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار ، " قصة الصنم"، ص 04.

(2): م ن ، ص 04.

(3): عباس محمود العقاد، عبقرية عمر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، د ت ، ص 222.

هذا وثمة تناس في قصة " احتراق المدينة " : « مدينتي لن أنكحك... أستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير ؟ » ⁽¹⁾ ويكمن ذلك في سورة البقرة، في قوله تعالى: ؟ ... أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَىٰ بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ... ؟ (البقرة/61)

فالسارد في القصة في مقام تهكم من حال مدينته / الحبيبة وما لحق بها من دمار بعد أن كانت في أحسن حالاتها، وها هي ذي بفعل خطأ أكل التفاحة تتحول إلى عجوز شمطاء والنار تندلع فيها كافة، فكيف له أن يتزوج بها ويستبدل الجمال بالقبح ويرضى به ؟

وقد اعتمد القاص الاقتباس الكلي من القرآن، دون تغيير كما في قصة " ندريف ودب الجليد " بقوله: « تتأمل الإصرار في عينيها... ترى العاديات ضبحا. » ⁽²⁾

وهي الآية الأولى من سورة العاديات، هذا بالإضافة إلى ما ورد في قصة " رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة ":

« رأيت واحات من نخيل وأعناب... وجنات ألفافا . » ⁽³⁾ فقلوه " جنات ألفافا " مقتبس من قوله تعالى: ؟ وَأَنْزَلْنَا مِنَ الْمُعْصِرَاتِ مَاءً ثَجَّاجًا ﴿٤٤﴾ لِنُخْرِجَ بِهِ حَبًّا وَنَبَاتًا ﴿٤٥﴾ وَجَنَّاتٍ أَلْفَافًا ﴿٤٦﴾ ؟ (سورة النبأ)، بالإضافة إلى ماجاء في قصة " العين " حيث يقول السارد: « ... توسطت الشمس السماء فروننا معا نعائق خصلاتها مولهين... حين مالت إلى الغروب اكتشفت أنا وجاري أنها تغرب في عين حمئة. » ⁽⁴⁾ وهو اقتباس كلي من قوله تعالى: ؟ حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِنْدَهَا قَوْمًا ۖ قُلْنَا يَبْدَأُ الْفَرْقَنِ إِنَّمَا أَنْ تَعَذِّبَ وَإِنَّمَا أَنْ تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا ﴿٨٦﴾ ؟ (الكهف/86)

كما نجد في قصة " الحافلة " اقتباسا من القرآن في قوله تعالى: ؟ وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنْثُورًا ﴿٢٣﴾ ؟ (الفرقان/23) وذلك عندما قال السارد: « انهدت الأجسام الثلاثة... طارت بعض أجزائها... رأس هنا وكفان... بطن هناك وعينان... صدر هنالك وفخذان... تشظى المقود هباء

(1): عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة احتراق المدينة"، ص 35.

(2): م ن، "قصة ندريف ودب الجليد"، ص 87.

(3): م ن، "قصة رسالة النخلة إلى المدينة المسخوطة"، ص 116.

(4): م ن، "قصة العين"، ص 09.

منشوراً»⁽¹⁾ على أن القاص يقدم اقتباساته وما يرتبط بها من شحانات دلالية وفق رؤيته الذاتية، وقدرة المتلقي على تطويعها بغية إيجاد المعنى المخفي.

ومن الاقتباسات القرآنية الحرفية ما ورد في قصة " اللقلق ": « سيحكمكم لقلق أفاك... حلو اللسان... عذب البيان... منقاره كالسيف البتار... وفي عينيه نار ونار... رأيته في ما يرى النائم يستف أمواج النمل... والدم يسيل من شذقيه.

ضحك الجميع وصاحوا:

– أضغاث أحلام.»⁽²⁾

وهو ما يقودنا مباشرة إلى قصة سيدنا يوسف – عليه السلام – حين عجز مفسروا مصر على تأويل رؤيا الملك، وبرروا ذلك بقولهم أضغاث أحلام، حيث يقول تبارك وتعالى: **؟ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ ط وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَلَمِينَ ﴿٤٤﴾** ؟ (يوسف/44)

وبالرجوع إلى سيدنا يوسف – عليه السلام – فقد تحقق تأويله للرؤيا، وهو ما نجده في قصة " اللقلق " حيث صدقت رؤيا العرافة وتحققت على الرغم من تكذيب الناس لها، وهي الخاتمة التي اختارها القاص لقصته حيث يقول: « قبل الفجر تسللت عيناى إلى ساحة المدينة... كانت الأرض حمراء تحتضن جثثا بلا رؤوس... وكان اللقلق يجلس على عرش بناه من رؤوسهم القانية... وكان يمد يديه يمسح منقاره من دمائهم.»⁽³⁾

وهذه القصة – خاصة – تحمل أبعادا رمزية عديدة تدور في مجملها حول الأزمة والصراع من أجل البقاء، في وطن لم يحسن الناس اختيار قائده.

ولا تخفى العلاقات الاقتباسية القائمة بين النصوص الغائبة والحاضرة ومثل ذلك ما كان في قصة: " أنا لي... / لي أنا " : « ضم قلبي إلى قلبه... خويت فوقه... سرقت روحه... جلست قربه وقد توالى عطاسي... حط بجواري غراب قتل غرابا وألحدته... قتلت الغراب الثاني وألحدته وألحدت القلب المحب...»⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي ، "قصة الحافلة"، ص 14.

(2): م ن ، "قصة اللقلق"، ص 22.

(3): م ن ، قصة "القلق"، ص 23.

(4): م ن ، "قصة أنا... لي / لي... أنا"، ص 25.

وهذا المقطع _ طبعا _ مقتبس من قصة قابيل الذي قتل أخاه هابيل ولم يدر كيف يوارى جثته، إلى أن جاءه غراب علمه بأمر من الله عزوجل، وفي هذا يقول سبحانه وتعالى: **﴿ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴾** **﴿ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ ۖ قَالَ يُوتِلْتَانِي فَأَجْزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورِي سَوْءَ أَخِي ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴾** ؟ (المائدة) والقصة تجسيد لمدى أنانية الإنسان وحبه لنفسه وحتى عنوانها يفصح عنها، فقد كان ذاتيا بدأ بضمير المتكلم (أنا) وختم كذلك بياء منسوبه لمتكلم (أنا).

وقد كان الاقتباس من قصة قابيل وهابيل موفقا في تبيان الخطيئة والجرم من أجل الذات، إذ عمق هذا الاقتباس الفكرة التي أراد القاص طرحها فنيا وجماليا.

أما النموذج الآخر للاقتباس من القرآن فقد ورد في قصة "الحوت" إذ يقول السارد:

«حين توقفت حائرا أرمي بسهام عيني اخترق الظلمة الحالكة، تلوى أمامي ثم انهيار، وهو يقول:
- إن الجزع ينهش أمعائي، يجب أن نأكل.

وافقته الرأي، لقد كاد الجوع يغتال كل خلايا مخي، وحين لم يجد الحوت في مزوده صاح كالمفزع:
- لقد نسينا الحوت فلنرتد على آثارنا قصصا. ⁽¹⁾»

وهو اقتباس من قصة سيدنا موسى _ عليه السلام _ وفتاه " يوشع بن نون " ورحلتها للقاء سيدنا الخضر عند مجمع البحرين بغرض التعلم، وكيف أن سيدنا موسى _ عليه السلام _ نسي هو وفتاه الحوت عند مجمع البحرين وقد جهزاه مسبقا للطعام، وفي هذا يقول عزوجل: **﴿ قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ۖ فَارْتَدَّا عَلَىٰ آثَارِهِمَا قَصَصًا ﴾** ؟ (الكهف/64)

وقصة الحوت، تحاكي قصة سيدنا موسى والحوت الذي نسيه وفتاه عند مجمع البحرين، وقد عادت إليه الحياة فانطلق في البحر، وقد أشار القاص إلى ذلك بقوله: « حين بلغنا المكان رأيناه قد صار بحيرة... ورأينا الحوت وقد عادت إليه الحياة يسبح في الماء الصافي. ⁽²⁾»

ولم تتعرض مجموعة "رحلة البنات إلى النار" إلى الاقتباسات القرآنية فقط، بل استثمر القاص ما للسنة كذلك من إحياء شجن به دلالات قصصه، كما هو واضح في قصة " الحافلة ":

(1): عز الدين جلاوي، "قصة الحوت"، ص 25.

(2): م ن ، ص 25.

« غضب أحدنا فاندفع إلى مقدمة الحافلة وكسر زجاجها فاكشفنا أنها بلا سائق... تملكنا الفزع

والهلع وصحنا جميعا:

- يا للكارثة !!!

ضحك ذو اللحية القلقة حتى بانَتْ أضراسه: لا كارثة ولا هم يحزنون دعوها فإنها مأمورة. »⁽¹⁾

وهو اقتباس من قصة رسول الله سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حين هاجر إلى المدينة المنورة حيث: « دخل رسول الله (ص) المدينة بعد الجمعة، في جو مشحون بالفرح والبهجة والسرور وكان لا يمر بدار من دور الأنصار إلا أخذوا راحلته قائلين: هلم إلى العدد والعدة والسلام والمنعة، فكان يقول لهم: خلو سبيلها فإنها مأمورة، فلم تزل تسير به حتى وصلت إلى موضع المسجد النبوي اليوم، فبركت فلم ينزل عنها حتى نهضت وسارت قليلا، ثم التفت ورجع وبركت في موضعها الأول فنزل عنها وذلك في بني النجار أمام دار أبي أيوب الأنصاري. »⁽²⁾ فالحافلة معادل لناقة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

ولم يكتف القاص بذلك فقط، بل اقتبس كذلك من السنة في قصة " كهانة المتنبي " بقوله:

« أما في الخطبة الأخيرة فقال: " عليكم بالسمع والطاعة ولو تأمر عليكم لص زنديق، فطاعة أولي

الأمر طاعة لله. »⁽³⁾

والمقطع السالف الذكر مقتبس من قوله صلى الله عليه وسلم: « أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن

كان عبدا حبشيا، فإنه من يعش منكم بعدي فسيرى اختلافا كثيرا. » (رواه ماجه)

هذا وقد تناول القاص حتى الشكل الذي يخرج به الحديث الشريف من تعدد الرواة لنقل الحديث،

وذلك في قصة " كهانة المتنبي ":

« حدثنا أحدهم عن أحدهم عن جده عن حبيته عن خليلها عن خليله عن أمين وهو من رواة الحديث

المتواتر في مسند نوح بن أبي مريم: " أن المتنبي شر الناس، وأن أعظم سفر يتلى هو الإيضاح في علم

النكاح ما تمسكت به أمتي اهتدت وما تركته ضلت. »⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، " قصة الحافلة"، ص 13.

(2): مهدي رزق الله أحمد، السيرة النبوية في ضوء المصادر الأصلية: دراسة تحليلية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية للطبع، الرياض، ط 1، 1992، ص 286.

(3): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة " كهانة المتنبي"، ص 95.

(4): م ن ، ص 95.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصيّة: رحلة البنات إلى النار

وهذا الأسلوب الذي اعتمده القاص في الاقتباس من الحديث النبوي الشريف قد زاده من عنصر التشويق لدى المتلقي حتى وإن طال السرد قليلا، بالإضافة إلى أن هذا التعدد في الرواة يوحى بالصحة والصواب في النقل، وكأن القاص إنما يريد التأكيد على أن شخصية المتنبي في القصة شريرة فعلا.

وبهذا فاقتراس القاص من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، قد قرب الأزمنة والتجارب التي عكستها تلك الاقتباسات، كونها مطابقة لما عاشته الشخصيات القصصية.

وقد كان للتنصيص الديني المساحة الأكبر في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " وذلك ربما لقرب القرآن الكريم والحديث الشريف من النفوس، فهما المهذبان لها والقريان منها، على أن الاقتباس منهما لم يكن حرفيا كله، ما ساعد على بسط المعاني المختزنة وتأكيد ما يرمي إليه القاص وتوضيحه.

ولأن تجربة الكاتب وحدها لا تكفي لإنتاج نص، فقد اعتمد بالإضافة إلى التنصيص الديني تنصيصا أدبيا، «فكثير من النصوص الأدبية القديمة والحديثة تشكل متعاليات نصية، يسعى الأديب المعاصر إلى الإفادة منها وتوظيفها لبيان رؤيته الفكرية من جهة، والتقليل من الفجوة التي تفصل بينه والمتلقي من جهة أخرى.»⁽¹⁾

والتنصيص الأدبي قليل جدا في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " إلا أن ذلك لم يفقده نكهته الفنية التي أضافها على القصص، كما هو الحال وقصة " ندييف ودب الجليد ":

« سقط القناع عن القناع

سقطت كل القلاع

لم يبق لنا إلا أنت يحرق من صحراءنا شوك الضياع.»⁽²⁾

ومن الواضح أن القاص قد تناص وشاعر القضية الفلسطينية محمود درويش، ولا يخفى على الدارس أن للشعر خصوصية لغوية وأسلوبية وإيقاعية منحت القصة سمات جمالية، لما بينهما من تلاقح واعتدال تناسي مناسب تماما للقصة، إذ انعكس على حالة ندييف النفسية المتقلبة بين حمل الرشاش والقضاء على العدو الذي اغتال البراءة، وبين صحبة قلمه الذي لطالما شاركه الهموم، لكن في الأخير سقط القناع عن القناع، ولم يجد ندييف بداً من حمل السلاح، وبذلك زالت حالة الضياع والتشتت التي انتابته سابقا، " فالمجد للرشاش

(1): صفوان مقبل الشواور، ظاهرة التنصيص في روايات مؤنس الرزاز، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة مؤتة، الأردن، 2008، ص 52، 53.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة " ندييف ودب الجليد"، ص 81.

لا للقلم"، وهو ما يثبت أن التناص الأدبي غالبا ما « يأتي منسجما مع سياق الحدث الذي يرد فيه،
ويزيده عمقا أو تعبيرا أو تأثيرا حسب ما يقتضيه الحال. »⁽¹⁾

وهو ما نجده في تناص آخر اعتمد القاص ضمن قصة " كهانة المتنبي " فيقول: « يا... من
ضحكت من جهلها... »⁽²⁾ وهو تناص مع بيت شعري للمتنبي الذي يقول:

هل غاية الدين أن تحفوا شواربكم يا أمة ضحكت من جهلها الأمم⁽³⁾

وهو تناص يدل على السخرية من أمة فقدت مبادئها الأساسية لتهتم بقشور الأمور، وبيت المتنبي كان
المناسب لهذا المقام، ذلك أن الشعر صورة مصغرة عن لحظات في الحياة، وتأتي القصة للتعبير عنها، لذا تناسب
بيت المتنبي والسرد القصصي على الرغم من ترك القاص فراغات يسدها المتلقي تبعا لما اختزنه ذاكرته.
وهو ما نجده في تناص آخر حين يقول:

« لا شيء حولك... »

غير هذا السراب...

وهاذي النار تعشش...

في أوردة الأرض اليباب... »⁽⁴⁾

فمن المعروف أن الأرض اليباب أشهر قصيدة للشاعر إليوت، والتي توافقت إلى حد بعيد مع مدينة الشاعر
المحترقة.

وفيما يتعلق بالتناص مع النثر في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " فقد كان قليلا جدا، مثل الذي نجده في
قصة "الأمير شهريار" : « أيها الأمير ... أهلك أمامك... »

والزمان وراءك...

وليس لك والله إلا نحن...

لتحفظ التاج المرصع. »⁽⁵⁾

وهو السياق ذاته الذي نجده في قصة " احتراق المدينة " : « لا شيء حولك... »

(1): أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 50.

(2): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة " كهانة المتنبي"، ص 94.

(3): سبق التطرق لهذا البيت في الباب الأول من البحث.

(4): عز الدين جلاوي، رحلة البنات إلى النار، قصة " احتراق المدينة"، ص 43.

(5): م ن ، قصة الأمير شهريار، ص 55.

أمامك هذا الظلام تنارا...
تسريل بالفؤوس وبالحراب...
وخلفك كل النجوم فقدن العيون...
(1) «فقدنا الصواب...»

وكلا المقطعين مستمد من خطبة طارق بن زياد: «أيها الناس أين المفر، البحر من ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللثام، وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته وأقواته موفورة وأنتم لا وزر لكم إلا سيوفكم.»⁽²⁾ إذ شكل التناص الأدبي هنا شبكة معنوية نسجت خيوطها بين النص الحاضر والغائب في تعالق فكري وفي ميمز، وبتكائه على خطبة طارق بن زياد، أراد القاص نقل الذوات الفاعلة من مواقف تثير الخوف إلى أخرى مرتبطة بالشجاعة والإقدام، لأن الخطبة قيلت بغرض التحميس وبث القوة في النفوس، ففي قصة "احتراق المدينة" تصوير للمدينة المحترقة وما لحقها من دمار، لذا لم يجد السارد الملاذ، فأمامه الظلام وخلفه النجوم الضائعة، ولا شيء يوحي بالأمان في هذه اللوحة السوداء المشوهة، بينما تمثل قصة "الأمير شهريار" انعكاسا حيا لما جاء في الخطبة، إذ كان مثالا للرجس والطمع والجبروت وهو ما تمثله السلطة اليوم، وقد استطاع القاص من خلال تناصاته أن يصور الواقع في تعبيره عن الحاضر وما يعتري المجتمع من ظلم وتسلط وانقلاب قيم.

وعلى غرار هذه التناصات، أثر القاص منح المقامة مساحة في مجموعته وإن كانت ضيقة المدى، فيقول: «لم أدخل خيمة الهمداني على الإطلاق لأنه لم يكن لي عقد على نقد، بل عدت أدراجي إلى المقبرة لأحضر جنازة الفتاة الحسناء.»⁽³⁾ وفي هذا الصدد يقول بديع الزمان الهمداني في مقامته البغدادية: «حدثنا عيسى بن هشام قال: اشتھت الأزاذ وأنا ببغداد، وليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محاله...»⁽⁴⁾ فمن الواضح أن القاص هنا قد اعتمد تناصا كلياً لجملة وردت في إحدى أهم مقامات الهمداني.

(1): رحلة البنات إلى النار، "قصة احتراق المدينة"، ص 43.

(2): سلامة موسى، أشهر الخطب ومشاهير الخطباء، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 22.

(3): عز الدين جلاوي، قصة "كهانة المتنبي"، ص 98.

(4): أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى، مقامات بديع الزمان الهمداني، تق: محمد عبده، دار الكتب العلمية للطباعة، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، ط3، 2005، ص 71.

الفصل الأول شعريّة السرد في المجموعة القصصية: رحلة البنات إلى النار

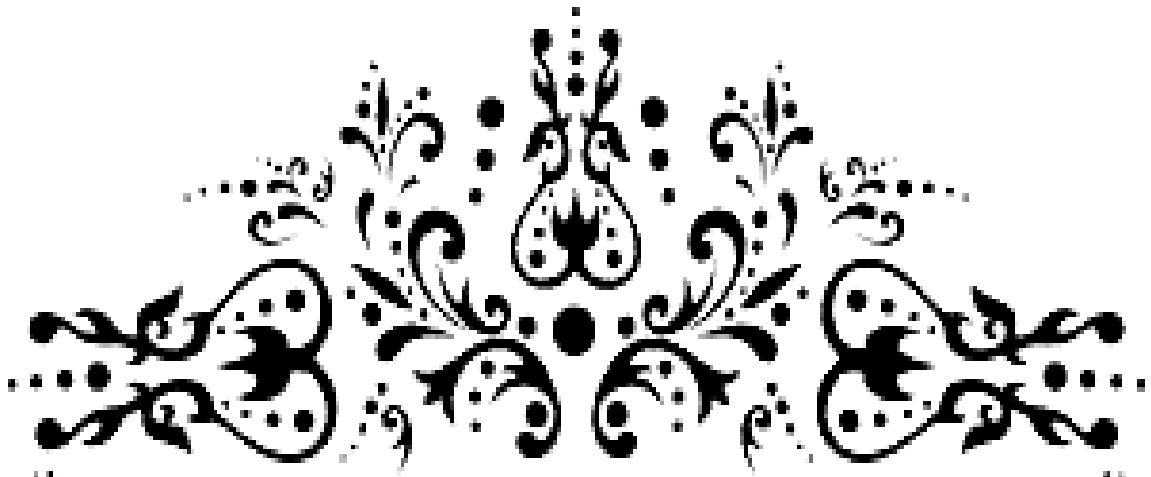
وكان التناص ناجحاً في إظهار ملامح الشخصية التي لم تكن مجرد كائن هامشي، بل كانت على درجة عالية من الثقافة والذكاء، وهو (الذكاء) ما نجده لدى الشخصية المحورية في المقامة البغدادية. ولم يكتف القاص بذلك فحسب، بل أدرج مثلين معروفين أحدهما شعبي في قوله: « المكتوبة على الجبين لا تمحوها الأيدي» (1) والآخر متداول، خاصة باللغة الفرنسية في قوله: « حين تريد فإنك تستطيع.» (2) وإذا عدنا إلى المثل الأول فسنجدّه يوحي بما ينتظر الإنسان من أقدار لن تستطيع الأنامل تغييرها، وعليه فلا حيلة لديه لصنع قدر جديد، بل عليه الانتظار فحسب، في حين نجد المثل الثاني تعبيراً صادقاً عما باستطاعة الإنسان أن يفعله بالإرادة والعزيمة، فالأم تحت ابنها على مقاتلة الأعداء وتحرير أرضهم، وبالتالي ففيه دعوة صريحة للتحلي بالأمل طالما الإرادة موجودة، وهو ما نلقيه لاحقاً في تنمة القصة أين اختار البطل المواجهة عوض الاستسلام جراء ما زرعت فيه والدته من إرادة وحب للخير.

كانت هذه وقفة عند أهم التناصات التي اعتمدها القاص، على أن الاقتباس من القرآن الكريم كان أكثرها حضوراً، وهذا دليل على تشرب القاص من الثقافة الإسلامية، وما تركته فيه من أثر انعكس على كل أعماله وأعطتها مسحة فنية خالدة، لأن القرآن خالد والدين حي يصلح لكل زمان ومكان، وقد أثر القاص اعتماده بقدر مكثف وعيا منه أنه ذو تأثير قوي على المتلقي، ولأنه قائم على قوة اللفظ والمعنى وجزالة الأسلوب.

وهكذا، فقد ساعد التناص على حفظ النصوص وعقد علاقات متشابكة بينها تحفظ هويتها وتحميها من الاندثار، فأذاب الحواجز بينها وجعلها تحت نص واحد جامع لها، يمزج فيه بين القديم والحديث، وحتى بين الحديث والحديث، وكذا القديم والقديم.

(1): عز الدين جلاوي، قصة كهانة المتنبى، ص 93.

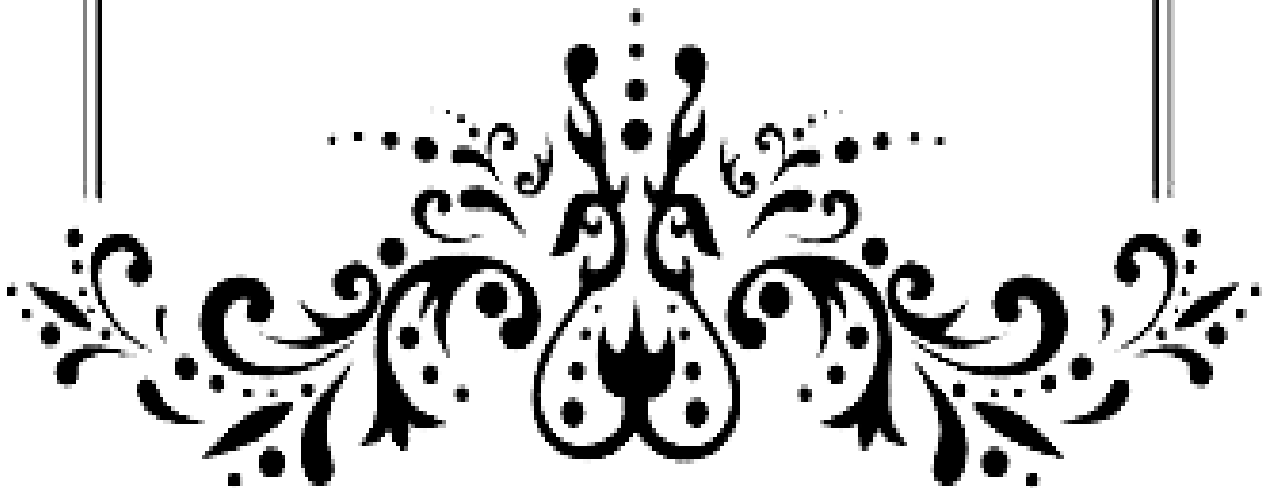
(2): م ن ، "قصة الأم والخفافيش"، ص 113.



الفصل الثاني:

شعرية السرد في مسرديات

عز الدين جلاوي



استطاع المسرح أن يؤسس لعدة تجارب إنسانية خلدت على مر الزمان، فقد «كان المسرح دائما، ومنذ البداية نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر يمثل النص اللغوي الحوارى المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية». (1) على أن تعريف المسرحية تعريفا جامعاً مانعاً صعب لانقتها بين النص والعرض على خشبة المسرح، فهي لون من الألوان الأدبية، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره، وله حمولات فكرية عديدة ينقلها إلى المتلقي. والمسرح الجزائري إنجاز آخر من إنجازات مبدعين، كانت لهم رؤى وتصورات عاكسة للواقع المقنع بالرموز، والمشحون بالدلالات، شأن مسرحيات الكاتب " عز الدين جلاوي " التي خلفت عدة آراء نقدية حولها لما تتسم به من مرونة.

تعد مسرحيات عز الدين جلاوي تجربة مغايرة في الكتابة، لدجها بين عدة تقانات منحتها الخلود والتميز، خاصة بتهجينه هذا الجنس وخلقه ما يعرف بالمسردية، التي تجمع بين خصوصية المسرح وسحر السرد، ما جعل المتلقي في تماس مباشر مع العمل ككل، في إمكانية الإحساس بالسرد دون أن يفقد نكهة المسرح. من هذا المنطلق سأحاول تبيان مواطن شعرية أربع مسرديات انطلاقاً من خصائصها السردية وخصوصيتها المسرحية.

أولاً: شعرية العتبات في «مسرديات عز الدين جلاوي»:

إن التعامل مع النص الأدبي لا يمكن أن يكون بمعزل عما يصاحبه من نصوص مصغرة _ إن صح التعبير _ تحتزله وتفصح عن هويته قبل الشروع في تحليل مكوناته، فهذه المصاحبات النصية موازية للمتن في أهميته، بل لا يمكن تهميشها لأنها مفتاح الولوج إلى عالم النص بل هي «كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهي أكثر من جدار ذو حدود متماسكة...» (2) ما يفرز شحنات إيجابية في التفاوض مع النص وإضاءة جوانبه المعتمة.

تعد العتبات من بين أهم ما يشغل المتلقي ويحفزه للتقدم في فعل القراءة التي تربط بين الخارج والداخل وما يمكن أن تكشف عنه العتبات.

لا يمكن للمتلقى اقتحام النص دون عدة تتيح له ذلك وترسم له الأبعاد الدقيقة للنص، وهذه العدة يمكن اختصارها فيما يعرف بالمناص والذي سبق وأن عرجت عليه في الباب الأول.

يخلق المناص علاقات حميمة بين المتلقي والنص، فيثير فضوله ويبعث روح التحدي لديه؛ لأنه يتمظهر أمامه وفق مسارات إيديولوجية وثقافية تطرح نفسها من خلال أطر شعرية مميزة، خاصة في إظهاره للمسكوت

(1): نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، دط، 1999، ص 11.

(2): عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 44.

عنه وإضماره للمعلن عنه داخل النص، وهو ما يدفع بالمتلقي إلى سبر أغوار المخفي وتأويل الجلي، فالنص الموازي يعطي العمل خصوصية مميزة بمساهمته في رفع وتيرة العلاقات الدلالية الموجودة بينه وبين النص، وهي الوظيفة التي تضطلع بها العتبات مجتمعة، فهي « تنقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ إذ تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي ولها وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهيل النص». (1)

على أنني سأكتفي بالإشارة إلى النص المحيط في جملة من المسرحيات التي ارتأى البحث ولوج علمها. والنص المحيط هو « ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال... أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي لكتاب...» (2)

1. شعرية الغلاف:

الغلاف مساحة ضيقة جاذبة للمتلقي في أول لقاء له بالكتاب، نظراً لما يضم من علامات تلفت انتباه المتلقي أو تنفره، فهو حمولة فكرية مشحونة بالدلالات المكتومة، هذا ولم يعرف الغلاف المطبوع « إلا في القرن 19 م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناس، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعاداً وآفاقاً أخرى». (3)

فالغلاف عالم مصغر إيجائي وفي مستقطب للممارسات القرائية بما يضم من ألوان وصور وخطوط، مشكلة في مجملها علامات أيقونية مميزة تكون خاضعة لتصرف الكاتب أو الناشر، بغية منح المدونة طابعا إغرائيا جاذبا للقارئ خاصة بالتركيز على اللون والصورة باعتبارهما لغة صامتة تفصح عن نفسها بنفسها، إلى جانب نوع الخط وحجمه، فهو يضفي لمسات شعرية لا يمكن للصورة وحدها الوصول إليها دونه.

أ. غلاف مسرحية " البحث عن الشمس": تآلف الصوت والصورة:

يطالعنا غلاف مسرحية " البحث عن الشمس " بالكثير، إذ يفصح عن عدة دلالات تتساق إيجاباً والمضمون عن طريق العنوان وما يحيل إليه من محطات مستفزة للمتلقي، فكما للكلمة سلطة لغلاف هذه المسرحية سلطة، تفضي بالأسرار العديدة، ولتكن البداية بالصورة التي تعد من أهم دعائم العملية الاتصالية الحاملة للمعنى.

(1): معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، نسخة إلكترونية، ص 07.

(2): عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 49.

(3): م ن، ص 46.

والتفكير فيها وفيما تحمله من أنساق مضمرة، يدمج المتلقي في عملية كتابة النص، لذا نجد أن جل الكتاب والناشرين يولون الغلاف أهمية كبرى، ويعتنون بالصورة التي يريدون ضمها فيه، بأن تكون مرآة عاكسة للمضمون والعنوان على السواء، ليس فقط للفت الانتباه بل لأنها حاملة مفاتيح فك شفرات النص. يحوي غلاف مسرحية " البحث عن الشمس " صورة لمنظر غروب الشمس على البحر، واللون الأحمر وتدرجاته الدالة على الغروب تغطي عليه، بينما الخلفية صفراء اللون ككل.

وعليه فالصورة تختزن عدة معاني ودلالات تستدرج القارئ بغية إيجاد العلاقة التي تربط بينها وبين العنوان، ما يثبت أنها صورة مراوغة تتجاوز كونها مجرد شكل جاذب للمتلقي، بل هي جسر تواصل يصل بينه وبين النص، ذلك « أن كل صورة عظيمة هي ببساطة كاشف عن حالة روح ما *Révélatrice d'un état d'âme* ولذا فإننا نستجيب لها بنفس الأسلوب، حيث أننا إذا نجحنا في إدراك الصورة في تدفقها وانبثاقها، فإن كل فرد منا سيستجيب لها بنفس الأسلوب. »⁽¹⁾

فالصورة ليست مجرد معطى مباشر وجاهز، بل إنها منجز بحاجة إلى التفكير.

بالعودة إلى الألوان الواردة في الصورة، نجد أن اللون الأحمر الدال على الغروب هو الطاغى حتى في السحب، ما زاد من اضطراب الصورة البصرية، لأن الألوان حارة منعكسة حتى على البحر، وكما هو معروف فإن اللون الأحمر جذاب يوحي عادة « بالمشقة والشدة (...) أخذنا من لون الدم »⁽²⁾ ولعله يرمز للمعاناة التي لحقت بالشعب الفلسطيني.

وقد عكست صورة الغروب العنوان، ذلك أن الشمس مختبئة وراء الجبال، ولا يظهر منها سوى شعاع ضئيل مستتر خلف الغيوم، ولربما ذاك الشعاع الضئيل المنبعث من الشمس يمثل الأمل في شروقها من جديد، وهو ما تفصح عنه المسرحية في نهايتها، فالغلبة كانت للفلسطيني على الرغم من كل الحواجز، إذ تمكن أخيراً من رؤية الشمس بدم الجدار.

وقد كانت الصورة وسط خلفية صفراء اللون، واللون الأصفر انعكاس للون الشمس كونها منبع الضوء والأشعة والحرارة، هذا ويبعث الأصفر « في النفس السرور لأنه أقرب لون لعملية الإشراق التي هي نقيض الظلمة، فالشروق آية من آيات الحق لو تأملها العبد بدقة، ذلك لأن الليل وظلمته أضيق على النفس في تأثيره »⁽³⁾ واصطبغ الخلفية بهذا اللون على غلاف المسرحية يوحي بالطمأنينة والهدوء ويبعث السرور في

(1): غادة الإمام، جاستون باشلار:جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2010، ص 175.

(2): أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1982، ط2، 1997، ص 75.

(3): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012،

النفس، لأنه جعل المسرحية تتشح بوضوح الشمس التي يبحث عنها الفلسطيني المقهور والذي حاول نسج علاقة بينه وبين الظلام، لأنه سيطول ويطول معه زمن المعاناة والقمع.

« الغريب: وما إن رأيت عينك الظلام حتى استسلمت للسبات العميق، إن النوم يسكن نفسك يعيش في أعماقها وأغوارها أيها المقهور المدحور.

المقهور: تعودت عيني الظلام فمالت إليه، شعرت بادئ الأمر بالوحشة، ولكن بعد ذلك استأنست بالجرذان والصراصير والعناكب.

الغريب: والآن أليس لك شوق إلى الشمس ؟

المقهور: رغم أنني حاولت طرد طيفها من ذهني إلا أن الشوق إليها مازال يسكنني حتى النخاع .⁽¹⁾ وتبعاً لحالة المقهور المزرية وهو يحاول التأقلم مع الظلام، وظف اللون الأصفر خلفية للمسرحية كدليل على عدم القدرة على إخفاء الشمس رغم كل المحاولات.

وما تجدر الإشارة إليه أن العنوان توسط واجهة الغلاف بخط أندلسي وبلون أصفر ممتزج بالأبيض، ويعلو الصورة مباشرة، ما منحها هالة من التميز والتفرد، في حين كتب اسم المؤلف أعلى الغلاف جهة اليسار بلون أسود وخط رفيع، وذلك إنما يدل على شهرة المؤلف الذي لا يحتاج إلى الظهور بلون بارز وبخط كبير الحجم فهو أشهر من ذلك، وما اعتلاؤه واجهة الغلاف إلا دليل على القيادة، فهو ليس بتابع للعمل بل قائد له تحق له الصدارة، لنجد دار النشر وسط أسفل الصفحة.

عموماً يمكن القول إن غلاف مسرحية " البحث عن الشمس " مغري جاذب للقارئ، حيث تمازج فيه العنوان بالصورة وبالمؤشر الأجناسي، فشكّلوا توليفة أيقونية مميزة.



(1): عز الدين جلاوي، البحث عن الشمس، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص 19.

ب. غلاف مسردية: " الأقنعة المثقوبة ": خرق أفق التوقع:

يفصح الغلاف عن عدة دلالات متعاقبة غالباً مع النص، لكن باستدراجنا غلاف " الأقنعة المثقوبة " يترث المتلقي لحظة ويحاول إعادة التحليل، كون الغلاف قد اتخذ مساراً آخر ومنحى مغايراً على الأقل في هذه الطبعة. حيث تم استثمار الألوان بشكل ملفت للنظر، في حين تم خرق أفق التوقع للمتلقي ببحثه عن صورة تعكس صورة العنوان.

كانت اللوحة المنتقاة لغلاف المسردية غنية بالألوان المتفاوتة الدرجات، حيث نجد البني بتدرجاته الأكثر حضوراً داخل الصورة، يليه اللون الأبيض الذي غطى مساحات كثيرة من اللوحة، أما في المرتبة الثالثة فيأتي اللون الأزرق، ليكون اللون الأصفر الأقل استعمالاً.

وقبل الخوض في دلالات الألوان وربطها بالنص، وجدت أنه من الضروري الوقوف عند التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسة للوحة، فاللوحة غير محددة بإطار، بل لها حرية التوضع داخل الغلاف كله؛ فاللوحة في مجملها عبارة عن خطوط متعرجة سميكة النهاية متشابكة في أشكال زخرفية مجردة تسير على نمط واحد متكرر، ولأن اللوحة لا بد وأن تكون تمثيلاً أيقونياً للموضوع أو للعنوان، فقد غُيب عن الغلاف، ذلك أن العنوان يوحي بتوضع أقنعة من نوع ما، ولتكن دالة على المسرح مثلاً، بما ثقوب متعددة، إلا أننا لا نجد هذا التمثيل في هذه الطبعة.

كما يواجها إذا ما أمعنا النظر وسط الألوان البنية (بتدرجاتها) حضور خطوط بيضاء دقيقة أعطت للوحة بامتزاجها مع الألوان الأخرى مسحة فنية مميزة.

بالعودة إلى الألوان وما تخفيه من دلالات قد تتعالق مع العنوان والموضوع، نجد أن الغلبة فيها كما أسلفت القول للبني بما فيه من تدرجات، على أن درجة اللون الجوزي فيه كانت الأكثر حضوراً، واللون الجوزي « هو اللون الذي له دلالة تتوسط ما بين مرتبة النفس الملهمة، ومرتبة النفس الراضية، ويأتي هذا اللون نتيجة امتزاج اللون الأخضر والأحمر. »⁽¹⁾

وإذا ما تتبعنا الدلالة التي يوحي بها اللون الأخضر سنجد أنها منحصرة في الطمأنينة والسكينة « كونه موصوف بالجمال، وهو من الألوان المحببة إلى الله تعالى، وهو لون لطيف يوحي بالحياة الدائمة الأبدية، وهو لون المكرمين من لدن الحق تعالى. »⁽²⁾

ويربط المضمون مع هذا اللون نلفي الشخصية المحورية (الحاج القرواطي) قابضة خلف قناع الفضيلة والدين، كدلالة يوحي بها هذا اللون، وفي هذا الصدد يقول:

(1): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 155.

(2): م ن ، ص 43

« أنا الدارس في أكبر الزوايا، وعند أكبر الشيوخ، أنا الحافظ للقرآن الكريم، أحفظه واقفا على قدم واحدة، وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيابا، حججت إلى بيت الله الحرام، وزرت قبر الرسول صلى الله عليه وسلم أربع مرات، أربع الإنس والجن، وأفحم كل من يدعي العلم، هل يكفيك هذا، أنا يا راقد الحاج القرواطي، الحاج القرواطي؟ »⁽¹⁾

في حين يدل اللون الأحمر وهو من الألوان الحارة على الشدة لأنه لون الدم وشقائق النعمان التي تروي أسطورة تشرب الأرض من دم أدونيس حبا له فخرجت على لون دمه.

هذا ويطالعنا اللون الترابي كدرجة من درجات اللون البني الواردة على واجهة المسردية، واللون الترابي مرتبط بالحقيقة الروحانية، وبأصل الأشياء « فكل تجلي يظهر للوجود وخاصة المادي منه لا بد له من نهاية يؤول إليها، فروحانية ذلك الشيء تغادر فترجع إلى عالم الصور، ومادة الجسم ترجع كانت عليه من قبل تشكلها إلى مادة ترابية، لتظهر من جديد بصور جديدة، وهكذا فإن لها مطلق التظاهرات بصور جديدة. »⁽²⁾

وبالبحث داخل المتن عما ينعكس عليه هذا اللون نجد الشخصية المحورية (الحاج القرواطي) التي تلبست بأكثر من قناع وتظهرت بعدة صور، فهو التقى من جهة، المهرب للمخدرات من جهة أخرى، الراقي مجددا، المغتصب، القاتل... وبغية تبيان حقيقته، لنا وقفة عند هذا المجتزأ النصي:

« - الله ما أحلى النقود ! لذلك قيل كل ممنوع مطلوب، عجيب شيء قليل يجلب كل هذا المال !
(...) »

- منذ أن بدأنا بيع المخدرات زاد رأس مالنا أضعافا مضعفة. »⁽³⁾

ما يبين كيف أن اللون سلطة توجيهية تعين المتلقي في الكشف عن أسرار الغلاف، كالتى يخفيها اللون البرتقالي وسط الألوان البنية، والذي جاء كتدرج آخر لها وعن دلالاته، يفصح الدكتور ضاري مظهر صالح فيقول:

«إنه محفز روحي يدعو صاحبه إلى طلب المزيد، ذلك لأن هذا اللون هو لون الشهوة المزدوجة، شهوة باتجاه المطالب المادية، وشهوة باتجاه المطالب الروحية. »⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، د ت، ص 23.

(2): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 138.

(3): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة، ص 34.

(4): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 217.

وهذه الدلالة كانت نتيجة منطقية لاندماج اللونين الأحمر والأصفر، وتتبع مسار شخصية " الحاج القرواطي " داخل القصة نلغيه برزخي الحضور، كونه يتلبس قناع الفضيلة وفي داخله حب المال والشهوات فنجد بين المطالب الدينية والدينية.

في حين نجد اللون الأزرق يدل « على النفس الأمانة بالسوء (...) ومن صفات النفس الأمانة بالسوء: البخل والحرص والجهل والشر والحسد والغضب. »⁽¹⁾

هذا ويكشف اللون الأبيض عن النقاء والصفاء والتجلي والإيمان، حتى إننا نجد في المسردية أن الشخصية المحورية بغية خداع الناس ترتدي ثيابا بيضاء كدليل على التقوى والإيمان.

كانت هذه وقفة عند بعض الدلالات التي تكشف عنها ألوان الغلاف والتي لم تقبل تحديدا، ربما لأن زمننا زمن الأقنعة التي لن نزول ولن نجد لها حدا.

وكتمة لهذه القراءة المتعلقة بالغلاف، نجد اسم المؤلف _دائما_ وكما جرت عادته أعلى الغلاف جهة اليسار، مكتوبا بلون أسود دقيق، في حين توسط العنوان الغلاف بخط أندلسي بارز وسميك، لكن ما يلفت النظر فيه أن كلمة (الأقنعة) كتبت بلون أقرب إلى الأسود، بينما كلمة (المثقوبة) اتخذت لونين؛ شقها الأول بالأبيض والثاني باللون نفسه الذي كتبت به كلمة (الأقنعة) أي بلون بني داكن أقرب إلى السواد.

تحت العنوان مباشرة نجد المؤشر الأجناسي والذي كان عبارة عن مسردية، متموضعا جهة اليسار بلون أسود وخط أندلسي، وفي ذلك دلالة التحديد، حتى لا يضيع المتلقي ويتيه وسط التأويلات حول جنس هذا العمل الأدبي الفريد.

(1): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 16.



ج. غلاف مسردية: "حب بين الصخور": الأمل بعد أفضل:

غلاف مسردية (حب بين الصخور) يشبه إلى حد بعيد غلاف مسردية (الأفئعة المثقوبة) كونه يضم خطوطا متعرجة لكنها متلاحمة بشكل كبير وملفت، وهذه الخطوط متموضعة في خلفية ناصعة البياض، وهي بألوان عدة، ما ساهم في إضفاء نوع من الشعرية الجاذبة للمتلقي.

الخطوط لا نهاية لها، فهي تمتد على الجزء الأيمن من الغلاف كله، وتتوسط هذه الخطوط الدقيقة مجموعة أشكال هندسية هي في أغلبها نجوم ودوائر وقلوب صغيرة، وهي بدورها ملونة إما بالأزرق أو الزهري.

وفيما يتعلق بالألوان، فاللون الأكثر حضورا فيها هو الأزرق السماوي نسبة إلى السماء، والذي ينشأ نتيجة مزج الأزرق بالأبيض، وفي هذا الصدد يقول الغزالي نقلا عن الدكتور ضاري مظهر صالح: «لقد خلق الله السماء وجعل لونها من أشد الألوان موافقة للأبصار وتقوية لها، ولو كانت أشعة أو أنوارا لأضرت الناظر إليها، فإن الناظر إلى الخضرة والزرقة موافق للأبصار، وتجدد النفوس عند رؤية السماء في سعتها نعيما وراحة.»⁽¹⁾

وما تجدر الإشارة إليه، أن هذا اللون السمائي كان في شبكة خطوط متلاحمة تلاحما مثيرا، ومتداخلة بشكل يثير الانتباه ولعل ذلك يشير إلى تلاحم المجاهدين وهم في جبل الموت بين الصخور، بغية تحرير الوطن ورفع علم الجزائر عاليا.

(1): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 25.

« هذا التراب أيها الإخوان لنا، هذه الصخور لنا... الأرض أرضنا، ستقاتل معنا كل ذرة فيها، وكل

صخرة، وكل نبتة وسنتنصر، نعم سنتنصر وسنرد كيد هؤلاء المعتدين. »⁽¹⁾

في حين يدل اللون الأخضر على الراحة النفسية، كما قلنا سابقا وكيف لا يشعر المجاهدون بالطمأنينة والسكينة وهم من قرر إنقاذ الجزائر من براثن فرنسا والدفاع عنها بكل قطرة دم فيهم، ولعل الخطوط الدقيقة الحمراء هي ما يعبر عن هذه التضحية لنيل الحرية والعزة آخر المطاف.

« انتصرونا يا سي صالح، انتصرونا، وحق الله انتصرونا، وحق الدماء الطاهرة التي سالت على صخور هذا الوادي لقد انتصرونا. »⁽²⁾.

وما يثير الاهتمام، اللون الأبيض كخلفية للصورة، وهو يدل على النقاء والصفاء والتحلي بالإيمان والطهارة، وفي الربط بينه وبين المتن، نجده منعكسا على المجاهدين الأتقياء وهم وسط الصخور يحاربون العدو لإعلاء كلمة الإسلام ورفع العلم عاليا.

وإن كنت قد أشرت إلى الأشكال الهندسية سابقا، فقد اتخذت الأزرق السماوي والزهري كلونين غالبين عليها، وإن تعرضنا لدلالة السماوي قبلا فإن « الوردي علامة وبشارة الاطمئنان للنفس الملهمة على قبول

العمل، والوصول بنفس الوقت. »⁽³⁾

والمتمصفح للمسردية سيلقي حضورا للون الوردي من خلال أبطال الصخور الذين جمع حب الوطن

بينهم.

ولأن دار النشر نفسها، فلقد اعتمدت إخراج المسردية بالطريقة نفسها التي اعتمدتها مع مسردية " الأقنعة المشقوبة".

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، د ت، ص 31.

(2): م ن ، ص 115.

(3): ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص 196.



2. شعرية الغزل:

يعد العنوان علامة متمركزة على واجهة الغلاف، وأهم العتبات النصية، كونه يضم عدة دلالات، السطحية منها والعميقة، وهو مرآة مصغرة نكتشف من خلاله جسد النص ونلج إلى عالمه، فهو الرسالة الأولى التي تثير فينا حب الاستطلاع والقبول بخوض مغامرة قراءة الأثر الأدبي أم لا، ونستطيع القول إن العنوان أشبه بمغناطيس جاذب للمتلقي بصفته عنصرا مواز للمتن، ما يعني أن دلالة العنوان لا يمكن أن تكون بمعزل عن الدلالة التي يفصح عنها المتن.

نستطيع اختزال النص في عنوانه، الذي وإن كان كلمة واحدة سيوح بما أخفي داخل النسيج النصي، وإبراز المقصد الدلالي الذي أراد المؤلف إيصاله عبر عنوان عمله إلى المتلقي، فالعنوان « يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته »⁽¹⁾ ولأنها تحتزن بداخلها عدة دلالات، سأحاول محاورة عناوين المسرديات التي ارتأى البحث دراستها.

(1): محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1990، ص 72.

أ. مسردية التاعس والتاعس:

مسردية التاعس والتاعس تصور صراع الطبقة الكادحة لتستغل الوضع طبقة أخرى حاملة، لا عمل لها إلا التطفل وامتطاء ظهور الآخرين للوصول إلى المبتغى.

"التاعس والتاعس" عنوان مفخخ ومغر في الوقت نفسه، فهو عنوان ملفت وجاذب لعدة تساؤلات تفصح عن عدة دلالات مرتبطة بالمتن، خاصة وأن التاعس والتاعس شخصيتان تدور حولهما المسردية ككل. على أن هذا العنوان من الناحية التركيبية يفتقر لوجود المبتدأ بحكم الجملة الاسمية التي تتكون من خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو"، مع وجود حرف عطف يربط بين الكلمتين "التاعس" و"التاعس" فالتقدير: "هو التاعس وهو التاعس" وفي هذا الاختصار شعرية تتجلى في التكثيف لصنع الدلالة.

بالنظر إلى العنوان، نجد أنه جاء على صيغة اسم الفاعل، وكما هو معروف فاسم الفاعل يدل على صفة غير دائمة في الموصوف فهو كما يورده الشيخ مصطفى الغلاييني: «صفة تؤخذ من الفعل المعلوم لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت»⁽¹⁾ ما يعني أن التاعس وصديقه التاعس يتسمان بصفتي التعاسة والتعاس، إلا أن هاتين الصفتين غير ثابتتين، وهو ما نلفيه داخل المسردية؛ كون التاعس الرجل المكدر، الذي ينفق جل وقته في العمل، قد تحول إلى رجل خامل شأن التاعس، وعليه كان العنوان مرآة مصغرة عن المتن، ولم يوضع اعتباطاً.

» يجيبه التاعس وهو منهمك في عمله:

- وأنت لا تعرف إلا النوم، صدق من سماك ناعس.

- يتكئ التاعس على مرفقه، حاماً عينيه يميناً

- وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي. يرحمها الله ؟

أنا اسم على مسمى يا صاحبي وأنت ؟

(...)

- فقدت والدي قبل ميلادي بشهرين، وفقدت والدتي بعد ولادتي مباشرة، ولم يبق لي من الأهل

أحد، فاحتضني الجيران الذين سموني التاعس.

- يفرق التاعس في حزن عميق، فيما يفرق التاعس في الضحك.

(1): مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت _ لبنان، دط، 2005، ص 126.

- صدقوا، وماذا يمكن أن يسموك غير ذلك، فعلا أنت قمة التعاسة ومنبعها في هذا الوجود، هل

هناك من يفقد أباه وأمه دفعة واحدة، ويولد عاريا من كل عاطفة ؟ ⁽¹⁾»

والتأمل لما حوته المسردية، ولعنوانها يلقي أن الشخصيتين المحوريتين لم تحملا أسماء واقعية، بل إن المؤلف فضل تركهما على صفتيهما، التاعس الذي يعيش تعاسته كل يوم حين يعمل دون فائدة، والتاعس الطفيلي المستغل لصديقه "التاعس"، وقد أثر المؤلف تعريف كل منهما، ما يدل على مسمى معين، فهما رمز موجود في كل زمان ومكان.

ينفتح العنوان على عدة دلالات مرتبطة بالمتن، ويكشف عن رموز واقعية موجودة بالفعل، فالنوعس رمز الاستغلال والتاعس رمز الإنسان الكادح المستغل، هذا وقد حقق العنوان وظائفه خاصة الإيحائية من خلال الرمز الذي كان ناتجا عن مقصدية المؤلف، وكذا الوظيفة الإغرائية من خلال جذب القارئ للإقبال على العمل الأدبي من عنوانه، هذا بالإضافة إلى تحقيق الوظيفة التعيينية التي بموجبها تموضع العنوان على الغلاف، زد على ذلك الوظيفة الوصفية، والتي عن طريقها تمكن المتلقي من تحديد الفكرة التي تدور حولها المسردية وباجتماع هذه الوظائف نلفي أن العنوان قد حقق شعريته، خاصة وأن كلا من كلمتي التاعس والنوعس متجانستان، وهو ما حقق إيقاعا وتناغما تطرب له الأذن.

وقد كان هذا التحليل للعنوان مجرد بداية لا نهاية لها، ذلك أن للعنوان سلطة تأبى الوقوف عند قراءة واحدة، بل إنه في كل مرة يستفز القارئ للخوض في غمار ما يخفيه من دلالات.

ب. مسردية: حب بين الصخور:

عنوان ملغم – إن صح التعبير – وذلك لما له من شحنات تحفيزية تفرض على القارئ إمطة اللثام عن مكوناته «فالعناوين تشكل علامات دالة تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي تمثل مفاتيح تؤدي وظيفة إيحائية». ⁽²⁾

وبالرجوع إلى عنوان المسردية نجده مراوفا؛ ذلك أن القارئ في أول لقاء له سيعطي النص أبعادا مغايرة تماما، سيتخيل قصة حب جمعت بين طرفين في زمن قاس ومكان لا يعترف بالمشاعر، ربما ستكون القراءة الأولى لعنوان المسردية، لكن بات من الصعب استنطاق العنوان خارج حدود نصه، كما لا يستطيع المتلقي أن يقبض على الفكرة داخل النص وحده، دون الإعلان عنها في العنوان، لذا عندما يصعب الإمساك بزمام العملية الاتصالية بين العنوان والمتلقي، لا بد على الأخير من اللجوء إلى النص بغية فك شفرات الميكرونص.

(1): عز الدين جلاوي، التاعس والنوعس: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر دط، د ت، ص 11-12.

(2): مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة، مجلة نزوى، ع 57، عمان – الأردن 2009، ص

والمتصفح لمسردية "حب بين الصخور" سيحس بأن العلاقة بين النص وعنوانه أشبه ما تكون مغيبة، لكن ذلك الإحساس سرعان ما سيزول بمجرد الرفع من وتيرة تلقي النص، بتفحصه عن قرب وتقديم القراءة الواعية، وهذا لأنه (العنوان) لم يقدم نفسه بسهولة وبصورة مباشرة، بل اضطلع بمهمة استفزاز القارئ والانقلاب على التراكمات الدلالية الأولى التي أفرزها اللقاء بهذا العنوان المراوغ. مارس عنوان المسردية وظيفة تأثيرية على القارئ حين استدرجه بما فيه من حمولات رمزية تبحث عن استجابة لها داخل المتن المسردي.

يحيل الحب إلى شعور، بينما شبه الجملة (بين الصخور) تحيل إلى مكان، ما يعني أن العنوان اختزال لمشاعر حب ولدت بين الصخور وبين الجبال، لكن لم هذا المكان؟

يكشف النص عن حمولات اختزنها العنوان بشكل ملفت للنظر، ذلك أنه (النص) يفصح عن مدى الحب الذي تحمله الشخصيات الثورية في العمل الأدبي لوطنهم "الجزائر"، وكيف أن مشاعر الحب جعلتهم متحدين بين الجبال وهم يواجهون الموت لتحرير الوطن من سيطرة فرنسا.

« ومتى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا، حين قررنا أن نرفع السلاح في وجه المستعمر الغاصب، كنا على يقين تام أننا القلة وهم الكثرة، لكننا على يقين أيضا سننتصر لأننا أصحاب الحق وأصحاب الأرض، ولن يخذلنا الله أبدا، سننتصر عليهم أيها الإخوان مهما بلغت قوتهم. »⁽¹⁾

وبهذا نجد أن عنوان (حب بين الصخور) وحدة نصية مجتزأة من المتن وتلخصه، وكل ما في الأمر أنه كان بحاجة إلى البحث عن خيوط تربط بينه وبين المتن، لأن العنوان « مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسج النص. »⁽²⁾

3. شعرية الإسرد:

يعد الإهداء عتبة مهمة من العتبات التي تحقق شعريتها من خلال ما يتضمنه من أبعاد سيكولوجية وسوسيولوجية في الغالب، هذا وتعين الإهداءات (*Dédicaces*) المتلقي على رسم تصورات قبلية عما ينتظره داخل النص، فأحيانا يعجز المتلقي عن تفكيك علامات العنوان فيلجأ إلى الإهداء الذي يكون أشبه برسالة تشفيرية تعطي المتلقي لغزا به بداية ونهايته تكون بنهاية قراءة العمل ككل.

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 30.

(2): جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، 3ع، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 109.

ولا غرو أن لكل إهداء وظائفه الجمالية والتداولية المؤثرة في القارئ لذا فالإهداء عتبة نصية تجدر العناية بها إلى حد بعيد، خاصة وأن « الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة. »⁽¹⁾

وفيما يتعلق بالنوع الأول من الإهداءات والذي ذكره "د. عبد الحق بلعابد" فسأعرض له في جملة المسرديات قيد البحث، أما النوع الثاني، فهو عبارة عن إهداء خاص لشخص معين كما هو الحال والإهداء الوارد في نسخة قدمها المؤلف لي أثناء زيارة إلى ولاية " أم البواقي" وفيه يقول:

نات دهشة
إليك هجورة
بكل محبة
ودمت «⁽²⁾

ل. جلاوي
04/06/16

« ذات دهشة

إليك هجورة

بكل محبة

ودمت «⁽²⁾

فالتأمل لهذا الإهداء سيجده بلغة شعرية تجاوزت أنظمتها، لتأخذ المستقبل إلى عالم الشعر، وقد يظن البعض أن الإهداء على نسخة من عمل ما لا أهمية له، ويعتقده مجرد حلية شكلية وضعت فقط لغرض ما، إلا أنه شأن الإهداء المطبوع له أهميته، كونه علامة لغوية كذلك تدخل مستقبله إلى عالم النص والمرور قبل ذلك بمحطة الإهداء المطبوع والبحث عن خيوط سيكولوجية تربط بين الاثنين، لأن مستقبل الإهداء الخاص يبقى أولا وأخيرا متلق للعمل الأدبي كبقية المتلقين الذين لهم مطلق التأويل، إذ يمثل الإهداء بنوعيه جسر تواصل إنساني قبل أن يكون فكريا.

والواقع أنه لا يمكن الاكتفاء بالعنوان فقط بغية رصد بؤرة النص، فقد يستعصي العنوان على المتلقي ويراوده عن نفسه، حينها يلجأ إلى الإهداء الذي يكون له المشهد وإن كان ضبابيا، ذلك أن المؤلف لن يكشف أوراقه كاملة من أولى العتبات، لذا « لا يمكن فهم العنوان إلا من خلال مجموعة من العتبات

(1): عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 93.

(2): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2016.

(...) لأنها تتكامل وتتلاقح من أجل توفير دلالة حقيقية للنص. (1) من هنا تأتي أهمية الإهداء كعتبة نصية مساعدة على الكشف عما خفي من دلالات.

أ. الإهداء في مسردية الأقنعة المثقوبة:

بتفحصنا مسردية " الأقنعة المثقوبة " نجد أن المؤلف قد افتتحها بإهداء مثير للتساؤلات والتي تفضي إلى الدلالات التي قصد المؤلف تبيانها من خلال العنوان والإهداء. هذا الأخير الذي اعتمد فيه استراتيجية جذب المتلقي بقوله:

« إلى الذين ظلوا يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة » (2) رسالة مراوغة ومشحونة بالدلالات قدمها المؤلف في هذا الإهداء، خاصة وأنه أرسل إلى مهدي إليه عام.



وعليه فالإهداء في هذه المسردية لم يوجه إلى شخص معين، بل إلى كل متلق يرفض الأقنعة في زماننا هذا الذي وسمه المؤلف بزمن الأقنعة، ما يعني أن غالبية الناس تتلبس عدة أقنعة تخفي وراءها حقيقتها السلبية المسلحة عن القيم، لكن دائما ثمة أناس صادقون يرفضون التستر وراء قناع سيقوم الوقت بثقبه يوما ما وينكشف الزيف الذي يخفيه.

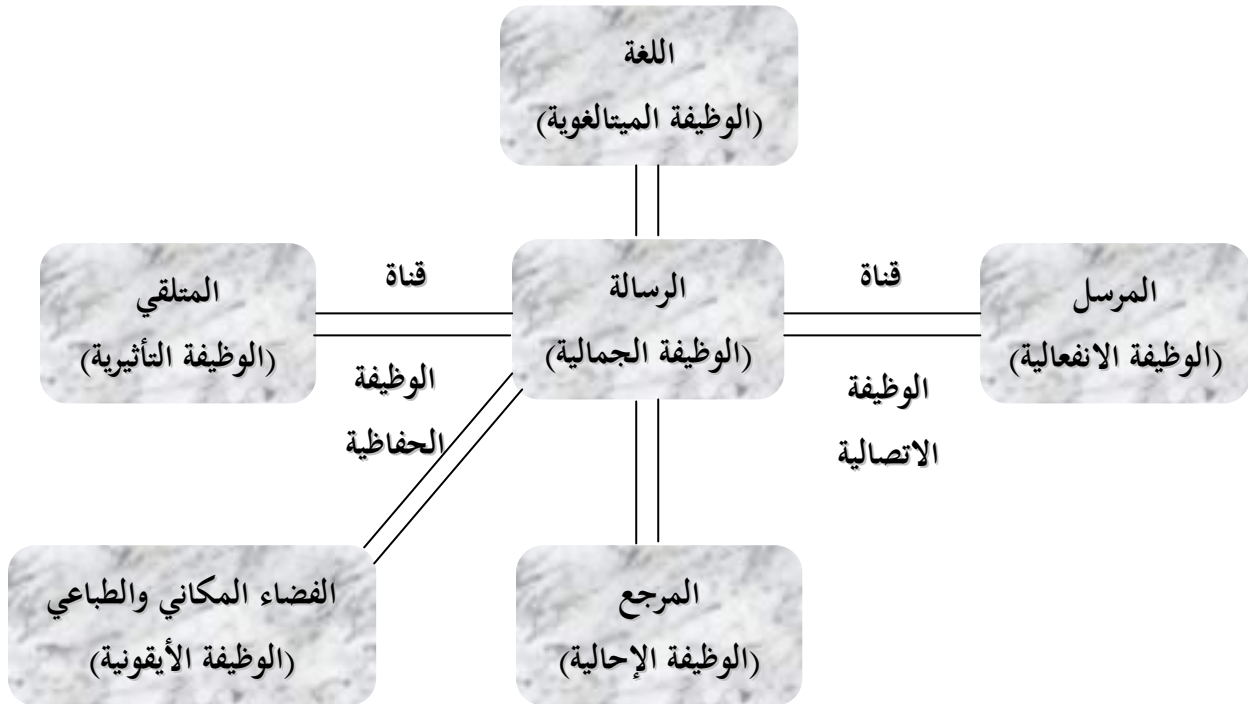
بالعودة إلى النص نجد أن الشخصية المحورية جسدت دور المقنع تجسيدا مثيرا للاهتمام، في زمن يتخذ من الفضيلة مجرد قناع، وكل ذلك للتأثير في الناس بغية العلو بمكاسبهم الشخصية، فالمسردية تعالج ظاهرة واقعية نحن نعيشها كل يوم، ويخيب أملنا في أناس طالما اعتقدناهم مثالا للفضيلة والقيم النبيلة، وهو ما نجد له صدى في هذا الإهداء الذي يعلن فيه المؤلف قطيعته مع كل من يلبس أقنعة في حياته، وهو (الإهداء) بذلك قد حقق وظيفة انفعالية برزت من خلال علاقة المرسل (المؤلف) بالرسالة (الإهداء) والتي تكشفها الأبعاد السيكلولوجية المتعلقة بالمؤلف، ما خلف المشاعر المعادية لمثل هذه الظاهرة التي تفصح عنها الرسالة، هذه الأخيرة التي تنسج وظيفة تأثيرية مع المتلقي، حيث تلفت انتباهه وتثير فيه الرغبة للمواصلة، وبالنظر إلى الرسالة

(1): جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص 109.

(2): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص الإهداء.

الفصل الثاني.....شعرية السرد في مسرديات عز الدين جلاوي

(الإهداء) فسنجدها ذات وظيفة جمالية أو لنقل شعرية ناجمة في الأساس عن علاقتها بنفسها جراء الانزياحات التي دمجها فيها المرسل، لتكون وفق الآتي:



(1)

يريد المؤلف من خلال إهدائه إرسال رسالة مشفرة إلى كل متلق لعمله، وقد مارس ذلك باحترافية وبطريقة إيجابية لأن كل من يقبل على قراءة هذا العمل سيظنه موجهاً إليه وإن كان يروم الأتقنة، وبالتالي سيتأثر، ما سيخلف فيه الفضول لمعرفة المزيد، ما يثبت مقصدية مسردية " الأتقنة المثقوبة "، فهي لا تعني بشخص معين أو بزمان محدد، وعليه فالمؤلف أهدى عمله للجميع بلغة شعرية مشفرة، تلامس كل مواطن صالح يرفض الفساد ما حقق للإهداء وظيفة إحالية « تركز على موضع الرسالة باعتباره مرجعاً وواقعاً أساسياً تعبر عنه الرسالة. » (2)

دون أن ننسى المحولات اللغوية التي ضمتها الرسالة، وهو ما يعرف بالوظيفة الميتالغوية حيث « تهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنيها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف

(1): جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة الفكر، ص 102.

(2): م ن ، ص 101.

الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه»⁽¹⁾

وبناء على ما سبق، كان الإهداء الوارد في مسردية " الأقنعة المثقوبة " رسالة جاذبة للمتلقي مؤثرة فيه، وعتبة مهمة من العتبات التي أسعفتنا على تفكيك النص ومعرفة الفكرة التي يدور حولها.

ب. الإهداء في مسردية: " أحلام الغول الكبير":

« إلى الطليعة المثقفة من أبناء الوطن العربي، المناضلة من أجل تحقيق مجتمعات تنعم بالديمقراطية والحرية.»⁽²⁾

عند تصفح مسردية " أحلام الغول الكبير" يتمكن المتلقي من ربط العنوان بالمتن، كونها تعالج ظاهرة متفشية في الوطن العربي، وهي الصراع من أجل السلطة، وإن كانت الوسائل فاسدة وديكتاتورية. وعليه فالإهداء في " أحلام الغول الكبير" أشد التصاقا بالعنوان، فالغول الكبير له انعكاساته داخل النص كشخصية رئيس مهووس بالسلطة والزعامة، والذي قام بظلم شعبه كثيرا للوصول إلى مآربه الفاسدة، وهو ما دفع بالمؤلف إلى إرسال هذا الإهداء إلى الطليعة المثقفة كون الثقافة هي الفيصل في اختيار الحرية أو العبودية، فالمرسل إليه كذلك عام وإن تم تعيينه بعبارة: " أبناء الوطن العربي" ذلك أن المرسل لم يحدد هوية أبناء هذا الوطن، إن كانوا جزائريين أم فلسطينيين، أم تونسيين... بل ترك أمر التحديد للمتلقي الذي يعيش ويعيش مثل هذه الصراعات، التي من نتائجها تضییع الوطن والضياع وراء الأوهام، حتى إن المؤلف انتقى لفظة أحلام بدل طموحات، لأن الحلم يبقى حلما قد يتحقق وقد لا يتحقق، وهو ما حصل في الأخير للشخصية المحورية الدائر حولها العمل الأدبي.

وهكذا فإن إشكالية الإهداء تطرح عدة دلالات يمكن للمتلقي ربطها بالعنوان والمتن في آن، ولنبدأ بكونه نقطة تأثيرية للمتلقي الذي يحتفي بكونه جزءا من الوطن العربي بصفة عامة، فالخطاب لم يوجه للشعب الجزائري فحسب، بل تعداه إلى كل الشعوب العربية، وهذا ما عزز روح الوطنية والاتحاد التي يستشفها المتلقي من وراء الإهداء الذي قدمه المؤلف.

هذا ونلمس بعدا رمزيا بثه المؤلف في إهدائه، والذي يوحي بمدى تكالب القوى الفاسدة على الوطن العربي الذي أضحى ضحية أنظمة ديكتاتورية ظالمة سلبته حريته وزادت من تضییق آفاق تطوره، وعليه فقد حقق الإهداء شعرية انطلاقا مما مارسه من وظائف أولها الانفعالية التي تأسست على مشاعر ذاتية لتنتقل في

(1): جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

(2): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 05.

أسلوب جمعي مميز بين المرسل (المؤلف) والرسالة (الإهداء) ليستقبلها المتلقي فيثير فيه المشاعر الإيجابية وهو ما أحدث الوظيفة التأثيرية بلغة متجاوزة، تروم الانزياح كنتيجة حتمية للوظيفة الشعرية، ولأن الرسالة تضم سننا لا بد من تفكيك شفراتها اللغوية، فقد كان لنا وقفة عند الوظيفة الميتالغوية، لتكون الوظيفة المرجعية حاضرة بحكم طبيعة الرسالة والموضوع الذي تهدف إلى إيصاله لكل متلق عربي.

ثانيا: شعرية المكان والسردوغرافيا في مسرديات عز الدين جلاوي:

I شعرية (المكان):

المسرحية في أبسط معانيها نشاط فني ما يعني حضور الإبداع الذي قدمه الإنسان على مر العصور بأساليب متعددة للتعبير عن حياته وما يعتمر فيها من آلام وأحلام وعما يعتره من مشاعر، لذا عدت مظهرا من مظاهر الوعي الإنساني والاجتماعي.

ولعل أهم ما يؤثر لوجود المسرحية _ بالإضافة إلى الشخوص _ المكان الذي يمنحها خصوصية جمالية ويلورها من الناحية الشكلية من خلال الكشف عن رؤية المؤلف وقدرته على تقديم الشخصية المسرحية في المكان المناسب، فهو جزء لا يتجزأ من النص، كونه المؤثر الرئيس على الشخصية والحامل لأفكارها وأفعالها، والمتحكم في الجو العام للمسرحية لأنه وعاء الأحداث التي تقوم بها الشخصية المسرحية، سواء أكان النص مقروءا أم وضع للتمثيل على خشبة المسرح.

يعد المكان وحدة أساسية من الوحدات التي ينهض عليها العمل المسرحي لما له من قدرة على استيعاب الرؤى الفكرية والمعرفية، يبرزها لنا المؤلف عن طريق الرسم بالكلمات، ليستقبل المتلقي النص بكل أريج بعيدا عن الفوضى « شعرية النص الحداثوي هي شركة بين النص والمتلقي. »⁽¹⁾

ولأنها كذلك، كان لزاما على المؤلف العناية بالنص سواء في الشكل أو المضمون، والمكان أحد العناصر الواجب الاهتمام بها، ذلك أنه «منذ القديم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل. »⁽²⁾

ما يعني أن المكان دائما في علاقة مع العناصر الأخرى المشكلة لهوية النص الأدبي من أحداث وشخوص وزمان... لنخص بالذكر المكان المسرحي الذي يعمق ويزيد من أبعاد مواقف الشخصيات ويصنع لها دلالة عبر اللغة، فللمكان دور مهم داخل العمل المسرحي ولا يقتصر على تشكيل مجرد حيز هندسي فحسب، بل وبالإضافة إلى ذلك يساهم في البوح عن الجوانب المختلفة للشخصيات، وهو ما سأعرض له في مسرديات المؤلف الذي اعتمد إستراتيجية خاصة في التعامل مع المكان.

(1): عبد الإله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص 33.

(2): ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 17.

1. الأمكنة المفتوحة:

سبق وأن وقفت عند ماهية المكان المفتوح في الرواية، لذا سأكتفي برصد أهم الأماكن المفتوحة في المسرديات قيد الدراسة.

أ. المدينة:

تعد المدينة بوابة كبرى من البوابات التي وقف عندها المؤلف طويلا سواء في الرواية، القصة، أم المسرح، بل ومنحها من الأبعاد والرموز الكثير لدرجة قد تمثل هاجس الكتابة لديه؛ حيث ألبسها عدة أقنعة لتتراءى لنا مرة الحبيبة ومرة الوطن، فالمومس، لتكون الهوية، ولعل ما يثير انتباه المتلقي وهو يعالج مسرديات المؤلف عدم تحديد المدينة كمكان تجري به الأحداث، فهي شأن بقية مدن الروائي والقاص دون اسم ودون عنوان. المدينة فضاء مفتوح، وبانفتاحه تنفتح كل التأويلات، وكأنها زئبقية جعلها المؤلف عصية وسامية على كل تعيين « في جانب من المدينة... سوق شعبية عامة... الناس صمتا مطبقا... تجللهم سحائب من حزن. وسطها تقف مشنقة خشبية تتدلى منها حبال غليظة، سلع قليلة مغبرة متناثرة هنا وهناك... الزبائن يطوفون في حيرة دون أن يشتروا شيئا.»⁽¹⁾

هي صورة كئيبة وحزينة للمدينة، فعلى الرغم من أنها مكان مفتوح، إلا أن هذا الانفتاح لم يمنع الخوف على الذات الفاعلة، وهي اللوحة نفسها التي نجدها في مسردية " التاعس والتاعس": « يدخل الرفيقان مدينة كبيرة، وقد ظهرت عليهما علامات التعب والإجهاد من طول السفر والترحال.. تتناهى إلى الأسماع أصوات ضجيج ونقاشات حادة تصل من بعيد ثم تبدأ في الاقتراب رويدا.. جمع من الناس يحملون لافتات... جموع أخرى يحملون هراوات وسيوف. يمتلك التاعس الخوف الشديد عن السير.»⁽²⁾

فالتاعس والتاعس — شخصيتا العمل الأدبي — أرادا التغيير ما جعلهما يتجهان صوب المدينة، ومن الملاحظ أنها لم تكن وفق الصورة التي وضعها لها، فالمدينة وخاصة بالنسبة للتاعس محطة تثير الخوف والرعب وهي بانفتاحها خلقت فيه مشاعر الهيبة والتوجس، ومزادها خوفا وجود أناس يحملون سيوفا، لتكون ردة الفعل منطقية بالنسبة للتاعس « يمتلك التاعس الخوف الشديد فيتوقف عن السير، يضع أغراضه، يمسك بالتاعس:

— علينا أن نغادر بسرعة يا صاحبي هيا هيا...

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 37.

(2): عز الدين جلاوي، التاعس والتاعس: مسردية، ص 27.

يدفعه الناعس بقلق:

- ويحك يا ناعس ماذا لك ؟

- لقد قذفت بنا في فم أسد جائع.

يصلهم من بعيد صوت تهديد

- سنقتلهم، سنقتلهم...» (1)

إذ مثلت المدينة بالنسبة للناعس بؤرة للضياع والاستقرار والقتل من أجل السلطة؛ وهي قناع يكمن خلفه واقع سياسي مشوه للوطن العربي ككل، وما الإهداء الوارد في المسردية إلا صورة عاكسة لذلك « إلى الشعوب العربية تعارك حكامها لتتوج حكامها» (2)

وعليه، نستطيع القول إن فا (1) (الناعس) في حالة وصلة بالموضوع (التغيير)

(فا) ؟ (م)

وقد تحققت الكفاءة من خلال الإرادة (الرغبة في التغيير بالاستقرار في المدينة) والقدرة في محور المساعد / المعارض (المساعد يتمثل في المدينة التي ضمنت له من خلال الرعاية الحصول على التاج، في حين كان المعارض الوحيد لرغبته "الناعس" لكنه استطاع التغلب عليه) وكل هذا عكس فا (2) (الناعس) والذي كان في حالة فصلة بموضوع قيمته.

(فا) ؟ (م)

وذلك لغياب القدرة (الإرادة) عن محور الفعل، على الرغم من أن فا (2) لديه شروط الكفاءة، ولكن وجدانيا فحسب (الرغبة في التغيير)، لكن الإنجاز في المدينة كمكان غير متوفر لخوفه منها، ولتحولها إلى مكان للرعب والقتل من أجل السلطة، لذا غابت فيها شروط القدرة على الفعل (الإنجاز) ليظهر إنجازها ضعيفا وبشكل ضمني في القصر، لكن ليس لفترة طويلة، فقد غابت القيم، ما جعل برنامج السرد يفشل. في حين نجدها لدى الناعس نقطة تحول؛ ففتحت المدينة أمامه الآفاق واسعة لتحقيق حلمه بأن يصبح أميراً، بل إنهما جعلته ملكاً.

« يهرع الملك إلى الباب وقد هزته المفاجأة يدور في هياج، ساعيا بين الباب ومن حوله، لحظات يدخل عليه الناعس في كامل زينته، وقد لبس التاج وحمل الدرة الذهبية، يركع له الجميع، وتسكت الأصوات من الخارج يشير لهم بيده ليرفعوا من ركوعهم...» (3)

(1): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية، ص 27.

(2): م ن ، ص الإهداء.

(3): م ن ، ص 56.

ومن الواضح أن المدينة في مسردية " التاعس والتاعس " انقسمت دلالتها بين إيجابية وسلبية، بل إنها كانت رمزا لانقلاب الموازين وتشتتها؛ فالتاعس أثناء حكمه للمدينة أراد تطبيق العدل والقانون والمبادئ، في حين التاعس كعادته حكم بغياب ضمير، لنجد المفارقة، حيث أراد الشعب حكم التاعس ولم يرد التاعس على الرغم من كده وجده في العمل.

«... يصرخ فيهم التاعس، وهو يحاول التملص من قبضتهم:

- مالكم هل انقلبت الدنيا يا قوم ؟ هل انقلبت الدنيا ؟

يقهقه الملك قائلا:

- يا له من حسود غبي ! ومتى استقامت الدنيا ؟ متى استقامت الدنيا متى ؟ متى ؟» (1)

وفي هذا تصوير للواقع الذي نعيشه كل يوم، فالذي يشقى لا يجد شيئا في المقابل، في حين نجد الكسول الخامل مجرد طفيلي يعيش على جهد الآخرين.

«- أستربح فيسوق الله لي تاعسا ليخدمني ؟ أكاد أقتنع...

صدقت... أنت محق والله... لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا علي... الأرض

ملأى بالمتطفلين في عالم النباتات والطيور والحيوانات... وملأى بالأغبياء الأشقياء مثلي.» (2)

المدينة في مسردية " أحلام الغول الكبير " معادل للخراب والضياع، وكل ذلك بسبب سوء الحكم والتسلط واتباع سياسة الجبروت.

« يتلفت الفتى إلى فتاته متسائلا بحسرة كأنما يتراجع عن قراره.

- ولكن يا حبيتي، هل سيكون زواجنا سعيدا وسط هذا الخراب ؟» (3)

مثلت المدينة هاجسا للشخصيات في مسردية " التاعس والتاعس " وكذا " أحلام الغول الكبير " وكل

ورؤيته لها، فهاجس الخوف والمركز المرموق استحوذ عليها، وقد وجدنا أن المدينة، وعلى الرغم من أنها مكان مفتوح، إلا أنها أكثر انغلاقا على الذات الفاعلة في تحطيم آمالها وطموحاتها وتجريدها من السكينة والأمان.

(1): عز الدين جلاوي، التاعس والتاعس ، ص 59.

(2): م ن ، ص 18.

(3): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 48.

ب. الجبل:

فضاء مفتوح برز بشكل مكثف في مسردية "حب بين الصخور":

«يركز بوفر نظره على الخريطة حتى يكاد يلتصق بها ثم يوجه خطابه للضابط الثاني:

- ما هي طبيعة الأرض التي سنخوض فيها المعركة؟

يقترّب الضابط الثاني منه أكثر متأملا الخريطة أيضا

- منطقة جبلية حصينة تسمى قلعة الجرف...»⁽¹⁾

جل أحداث المسردية وقعت في الجبل، حيث تواجد أبطال الجزائر بغية استرداد حريتها، وكان هذا الفضاء شاهدا على ما دار من معارك وحصاد للأرواح من أجل إعلاء علم الوطن، ولطالما كان الجبل مرآة عاكسة لمعنى الصمود والثبات والقوة:

«يأخذ بشير حفنة من تراب ويمد راحته بها للجميع:

- هذا التراب أيها الإخوان لنا، هذه الصخور لنا، الأرض أرضنا، سنقاتل معنا كل ذرة فيها، وكل

صخرة وكل نبتة، وسننتصر، نعم سننتصر، وسنرد كيد هؤلاء المعتدين على أديبارهم خانعين.»⁽²⁾

الشخصيات الثورية في المسردية وجدت في الجبل نقطة بداية للمحاربة من أجل قيم إنسانية سامية، ليجدوا الحرية مغروزة في قمم الجبال التي تعد في هذا العمل الأدبي رمزا للجهاد والثورة والحرية، ولأنها شخصيات صامدة، اختارت جبالا صامدة.

للمكان أثر كبير على الإنسان، وفي مسردية "حب بين الصخور" انسجم الجبل كثيرا مع الشخصيات (عباس - بشير - عون - جميلة...) ومع الموضوع العام الذي تعالجه المسردية فالشخصيات، وإن عانت وسط الصخور من هجومات العدو، إلا أنها عاشت السلام الداخلي وهي في خضم المعركة، بل إن الجبل بشموخه انعكس عليها، فأخذت منه العنفوان والقوة، والصمود والعزيمة لتحرير الوطن.

«صدقت سيصبون حممهم على رؤوسنا، الخطة تقتضي أن يحتمي الرجال بالكهوف التي استحدثناها،

في كل شبر من هذا الجبل ملاحيء لن تؤثر فيها مدافعهم.»⁽³⁾

مثل الجبل كفضاء مفتوح الهوية المكانية للمجاهدين الذين حطموا غرور العدو الغاشم، وخلف في نفوسهم حالة نفسية فريدة في شعورهم بالراحة وهم يواجهون الموت.

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 22.

(2): م ن ، ص 30-31.

(3): م ن ، ص 32.

« يأخذ بشير الكلمة مقاطعا سي صالح

- للرجال قول واحد يا سي عباس، ودماء إخواننا ليست ماء، وهذا التراب الطاهر الذي يضم رفات الآباء والأجداد أظهر من أن تدوسه أقدام الخنازير، لقد أعطينا عهدنا وسنفي به إما عيشة الأحرار السعداء أو موة الشرفاء الشهداء، أما عددنا القليل وعددهم الكبير فلا اعتبار له، كنا اليوم أقلية وانتصرنا، ونحن دائما نتصر بالعزيمة والإيمان لا بالعدد والعدة يا عباس»⁽¹⁾

وهكذا، فقد مثل الجبل روح الثورة، وبؤرة الصمود رغم جبروت العدو الفرنسي، فاكسب بذلك دلالات إيجابية تدور في فلك المقاومة، إذ في الجبل انفرجت ثورة التحرير الكبرى، وتعرضت أكثر الجبال الجزائرية للدمار وكانت الشاهد على آمال شعب ضحى بحياته من أجل الوطن. هذا وثمة إستراتيجية خاصة من قبل المؤلف في اللعب بالأمكنة، إذ في اختياره الجبل كمكان للمقاومة يدل على السمو والرفعة، فهو مرتفع، وفي ارتفاعه ترتفع الهمم وترتقي عن الظلم والخطايا، وهو ما نجده لدى الشخصيات الثورية التي قاومت وصبرت وانتصرت أخيرا.

ج. الساحة:

بدأت مسرحية " التاعس والتاعس " بالآتي:

« عند جذع شجرة كبيرة يظهر أحدهما نائما... ضجيج وأصوات يصل بعضها من بعيد... بعد لحظات يصل أحدهما في ثياب العمل وقد بدا عليه الجهد والتعب... يدخل البيت البسيط المتواضع ثم يعاود الخروج... ينشر ثيابا مغسولة على حبل مربوط بين شجرتين... يتحرك النائم... يفرك عينيه... وتجلس مكانه... يتشائب بعمق قائلا:

- عدت يا تاعس؟»⁽²⁾

إذ تعد هذه اللوحة بمثابة النقطة الأولى التي بدأ بها المؤلف نقل عمله الأدبي، فالساحة الواقعة أمام بيت " التاعس والتاعس " حملت للمتلقي عدة رؤى ساعدته على توقع الموضوع، وتكوين الصورة النفسية لكل من شخصيتي العمل ذلك أن الساحة أظهرت شخصية التاعس على أنه شخصية مجدة تكدح في العمل، وقد قدمه المؤلف بشياب العمل والجهد باد عليه، وذلك لم يمنعه من غسل الثياب والقيام بنشرها، في حين نجد التاعس قد اتخذ من الساحة مكانا للخمول والنوم.

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسرحية، ص 76.

(2): عز الدين جلاوي، التاعس والتاعس: مسرحية، ص 11.

أثت المؤلف لمكان الساحة بعارة مثيرة للانتباه (ضحيج وأصوات يصل بعضها من بعيد) ما يعني أن البيت كان بعيدا ومعزولا، لكن رغم ذلك وصلت أصوات الضحيج إليه، ما يدل على حركية الناس ونشاطهم، وهو ما يزيد المتلقي يقينا بمدى كسل الشخصية الثانية "الناس" الذي فضل النوم خارج البيت في الساحة عوض النوم في إحدى غرفه، وربما ذلك راجع إلى كونه يؤثر الأماكن المفتوحة التي تستطيع استيعاب أحلامه، «أنا أحلم أن أكون أميرا»⁽¹⁾

بينما مثلت الساحة للتاعس مجرد مكان لإكمال نشاطاته اليومية والتي يرفض الناس القيام بها «كيف أستريح؟ أنا أطلب الراحة، ألم تسمع ما قال الأوائل؟ اعمل في صغرك لكبرك واعمَل لكبرك...»⁽²⁾

مثلت الساحة في مسردية "التاعس والناس" مكانا مفتوحا، انفتحت معه الذات الفاعلة ووجدته المنطلق لتحقيق حلمها، في حين نجدها محملة بدلالات مغايرة في مسردية "أحلام الغول الكبير": «تبدو ساحة المدينة غاصة بالناس منذ الصباح الباكر، يتجمعون أو يتحركون فرادى وجماعات، يغلب عليهم الصمت والإحباط، أصوات نباح ومواء تنطلق من حين لآخر... بعد لحظات يقبل القائدان وكبير الوزراء... يدورون في حيرة ولا أحد يأبه بهم... يحاولون الاقتراب من الناس والاحتكاك بهم، غير أنهم يجدون صدودا من الجميع (...). - سوقوهم كالعبيد مقيدون في الأغلال... سوقوهم كالعبيد يهاجم الجنود الناس، فيسود الساحة هرج ومرج... يقيد بعض من بقي، ويجرون عنوة، ويندفع الجميع مغادرين وقد غطى المكان غبار شديد، راح يعبث بالأوراق التي بقيت تملأ المكان.»⁽³⁾

توحي الساحة بالاتساع والانفتاح على المدينة وعلى عالم اجتماعي لالتقاء الناس فيها، وهو ما يمنح العمل ديناميكية في الأحداث، كونها مركز تنقلات الأشخاص، والحاملة همومهم وأفراحهم على السواء، لكن الساحة في مسردية "أحلام الغول الكبير" لم تحمل إلا المآسي والأحزان والغضب للشخصيات. «يندفع الناس إلى الساحة وحدانا وزرافات، تسمع لهم همهمات تضع مع وقع خطواتهم، يتجمعون في مكان واحد وقد بدأت أصواتهم ترتفع حتى تغدو مسموعة أحيانا تظهر السخط الشديد.

(1): عز الدين جلاوي، التاعس والناس: مسردية، ص 18.

(2): م ن ، ص 14.

(3): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 101-108.

يعتلي الشيخ حجرا، تتعالى الأصوات من كل جهة.

- الموت للطاغية... الموت للطاغية...»⁽¹⁾

وعليه فالساحة تحمل دلالات سلبية في مسردية " أحلام الغول الكبير " نظرا لما عايشه الناس من ضياع واغتراب وظلم، إذ صورها لنا المؤلف بصورة مشوهة تعكس ما يتعرض له الشعب من اضطهاد في ظل فقدان الحرية أمام الحكم الديكتاتوري الظالم.

لذا يمكننا القول، إن الساحة وعلى الرغم من أنها مكان مفتوح إلا أنها تفتقر إلى أبسط معاني الحرية والاطمئنان، ما جعلها مكانا محملا بأبعاد سلبية للشخصيات التي استعملتها فقط لإسماع سخطها وغضبها من الزعيم الطاغية، وهذه هي حال الشعوب العربية اليوم.

د. الشرفة:

مادامت مرتبطة بالقصر، تعد الشرفة مكانا مفتوحا، لانفتاحها على العالم الخارجي وقد كان الاهتمام بها واضحا في مسردية " أحلام الغول الكبير " وقد قدمت كشاهد عن جرائم الزعيم في حق شعبه، ومن جهة أخرى شهدت الشرفة رد فعل الشعب تجاه هذا النظام الديكتاتوري الجائر.

« ترتفع أصوات المتظاهرين أكثر وقد كثر عددهم حول القصر، يطل عليهم الزعيم

- أيتها الجرذان القذرة، أيتها الفئران النتنة، ستزحف عليكم جيوشي الحرارة، وتسحقكم كالعظام النخرة.

تشتد الأصوات من الخارج، وتدخل غرفة العرش حجارة تقذف من الخارج

- ارحل ارحل يا طاغوت، لك من الويل... لك الموت (...)

يشدت غضب الزعيم، يدور في المكان حائرا، يعود إلى الشرفة وقد بدا عليه الخوف.

- يا شعبي العظيم، لقد فهمتكم الآن، لقد فهمتكم.»⁽²⁾

فالشرفة هنا جسر يصل الزعيم بشعبه الثائر عليه، وهي بذلك أشبه بالنافذة في تماهياها مع الفراغات الممتدة بين الشعب الراض للحواجز والزعيم الصانع لها، فهي الجامعة بين العالمين الداخلي والخارجي، دون أن ننسى ارتفاعها على مستوى الأرضية، وإنما لها دلالة الترفع والشموخ والاعتزاز بالنفس، كون الزعيم بالأعلى والشعب بالأسفل، وما وصفه لهم بالفئران النتنة والجرذان القذرة إلا دليل على ذلك.

(1): أحلام الغول الكبير، ص 75.

(2): م ن ، ص 125.

وقد كان لعناية المؤلف بالشفرة كمكان سلطوي أثر كبير في إبراز الأبعاد الجمالية للمكان، إلا أن الإحاطة بكل المجتزآت النصية المتحدثة عن الشفرة أمر صعب، لذا سأكتفي بالإشارة إلى أنها كانت مكانا صريحا _ إن جاز القول _ لهضم الحقوق وإصدار الأوامر فحسب كما تفصح مفاصل المسردية ككل، مثيرة للجدل بين الداخل/ المحدود و الخارج/ المطلق.

2. الأمكنة المغلقة:

وهي عكس المفتوحة، فإن كانت الأخيرة لا تقبل حدودا خاصة وتنفي العلاقة بينها وبين الحواجز الجغرافية، فالأماكن المغلقة محدودة، إلا أنها قد تنفتح على آفاق عدة تبعا لمشاعر الشخصية.

أ. البيت/ القصر:

لطالما اهتم المؤلف بالتأثير لأماكن السكن سواء في أعماله الروائية، القصصية أو المسرحية، والواقع أن مسردياته ثرية بهذه الأمكنة.

إذا ما توقفنا عند البيت فسنجده في مسردية "الأقنعة المثقوبة" قد وظف بشكل مكثف مقارنة مع المسرديات الأخرى.

« في بيته الفخم بالمدينة كان الحاج القرواطي في بدلته الثمينة يتابع التلفزة في قلق شديد، وأمامه هاتفان يتأملهما من حين لآخر، ويمد يده يتحسسهما كأنما ينتظر مكالمة هامة. »⁽¹⁾

يعد البيت مكانا مغلقا يفصل الأنا عن الآخر الذي يبرز عادة في صورة المجتمع، كون الإنسان يجد راحته داخل بيته الذي يعد ملاذا له مما يواجهه، لذا قد يخرج عن انغلاقه ليكون مفتوحا في ظل غياب القلق وحضور السكينة.

البيت معادل للاستقرار، وكثيرا ما يرتبط بالحميمية والدفء، إلا أن المؤلف في مسردية " الأقنعة المثقوبة" اختار له أبعادا أخرى بعيدة حتى عن الوصف، إنما نستشفها مما جرى في البيت من أحداث، فبيت (الحاج القرواطي) الفخم بوسط المدينة، كان مركزا للقلق والغضب فحسب، وبذلك انزاح المؤلف عن الدلالة الروتينية للبيت كمكان للحب والسعادة، إلى آخر للقلق والانتظار.

« رغم الألم الشديد الي كان يعصف بالحاج القرواطي والذي لم تفلح الأدوية العديدة في إيقاف زحفه كان يذرع حجرة الإستقبال في بيته الضخم، ينتظر بفارغ الصبر وصول خادميه الوفيين. »⁽²⁾

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 71.

(2): م ن ، ص 89.

لقد استطاع البيت هنا التعبير عن الشخصية المحورية المتألمة، فعلى الرغم من غياب الوصف الدقيق للبيت إلا أن الروائي تمكن من رسم قلق (الحاج القرواطي) ومرضه وهو داخل بيته الضخم الذي وعلى الرغم من فخامته إلا أنه لم يستطع وقف الألم.

بين الإنسان وبيته علاقة جدلية مثيرة، فالإنسان يتأثر ببيته وجوه ويحاول عكس شيء من شخصيته فيه، وهو ما نجده في بيت الشخصية المحورية داخل مسردية " الأقنعة المشقوبة " إذ كشف البيت عن شخصية الحاج القرواطي الحقيقية « في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشناش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشياً في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر محدثاً نفسه:

- آه أيها الغبي، لو أجد طريقاً لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكاً ولا تدري أن الموت ينتظرك. »⁽¹⁾

فالبيت هنا مثل الصراع من أجل الثورة والجاه والمنصب وإن كان بالاحتياط والقتل، وكم شهد هذا البيت من انحرافات وإبرام صفقات مخدرات، وقلق وخوف من اكتشاف الحقيقة التي كانت متأخرة. « في بيت الحاج القرواطي حيث كان يتوقع على نفسه حزناً وقد أنهكه المرض قريباً منه على كرسي آخر كان يجلس نشناش وقد جلله الحزن أيضاً. صمت رهيب يطبق على المكان كله.

يزفر نشناش بعمق، يقوم من مكانه

- إيه يا حاج هذه هي الدنيا، غدارة مكاراة.

فهو يمد يديه ماسحاً دموعه

- لا تغدر الدنيا إلا بالغافل... لا تغدر الدنيا إلا بالغافل.

- لكنك سيد اليقطين.

- كنت يقظاً على التفاهات، ولكني كنت غافلاً عن الحقائق حتى صدمتني الحقيقة الكبرى. »⁽²⁾
فقد انكشفت الحقيقة للشخصية المحورية في بيتها الفخم، ولكن بعد فوات الأوان.

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المشقوبة: مسردية، ص 105.

(2): م ن، ص 123.

هذا ونجد للبيت حضوراً في مسردية " التاعس والتاعس " إلا أنه حضور واحد فقط، وظفه الروائي كنقطة انطلاق للأحداث، حيث أحس كل من التاعس والتاعس بالرغبة في التغيير فتركاه خلفهما واتجها صوب المدينة، لكن القصر حضر بشكل مكثف في المسردية نفسها كمكان مغلق له تأثيره على " التاعس والتاعس " « في قصر المملكة يظهر التاعس في زي الملك يجلس على عرش ضخم في تعال وأبهة... حواليه يقف الجنود للحراسة مدججين بالأسلحة... وأمامه يقف جمع من كبار القوم في صمت تام. »⁽¹⁾ إذ القصر في مسردية " التاعس والتاعس " له دلالة القمع والسيطرة، فقد وظفه المؤلف ليعكس الواقع السياسي المنتشر في البلاد، فهو رمز للسلطة والفساد، لأن التاعس قد استغل القصر لإحكام سيطرته على الرعية لدرجة أنسته صديقه القلم الذي قضى حياته في خدمته. وغير بعيدة هذه الدلالة عما يحمله القصر في مسردية " أحلام الغول الكبير "

« في القصر وقد بدا الزعيم يذرع المكان في قلق شديد... يقف الحراس حواليه كتماثيل باردة مدججين بالأسلحة يضع الزعيم كفيه على عينيه ويرفع رأسه حالما مناجيا: - أيها الحلم الجميل تحقق... أيها الحلم الجميل تحقق... »

ينظر إلى حراسه مخاطباً

- أنا الزعيم العظيم... عظيم العظماء... السيد في الأرض والسماء... هل يتأبى علينا شيء أو يستعصي؟

أنا الجبار الذي لا يقهر؟»⁽²⁾

فباستنطاق مكان القصر داخل المسردية نستشف أنه مكان قمعي بالدرجة الأولى، فالزعيم متسلط ومستبد يريد الحكم لنفسه وحده ويسعى جاهداً إلى إذلال رعيته وجعلهم مهمشين لا دور لهم إلا الإذعان والطاعة، وهو مختبئ في قصره لا يبرحه يصدر منه الأوامر ويعاقب فيه المتخاذل، ما يثبت أن « المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر فإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها. »⁽³⁾

(1): عز الدين جلاوي، التاعس والتاعس: مسردية، ص 41.

(2): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 111.

(3): سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 84.

ب. المقهى:

أحد أهم الأماكن الاجتماعية وأكثرها استقطابا للناس بوصفه « فسحة خلاقة تقدم تفاعلا ملموسا مع شخصيات العمل نفسه، وفضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف»⁽¹⁾ وقد وظفه المؤلف بشكل محتشم نوعا ما لافتقاره إلى الوصف أولا، وإدراجه في مسرديتين فقط ثانيا، على أن توظيفه في مسردية " حب بين الصخور " مميز نظرا لكونه منطلق الأحداث القادمة، ولأنه نقطة فلاش باك هذا العمل الأدبي الفريد.

« كل المحلات تطبق شفافها، إلا مقهى شعبيا، في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤوسهم. في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل (....)

فجأة يقع انفجار مهول في التلفاز، يرتفع الدخان ويتطفئ التلفاز نهائيا...
يصاب الشبان بارتباك عظيم ويدخلون سريعا تحت الطاولة مدعورين لاتقاء شظايا التلفاز، بينما يبقى الشيخ دون حراك إلا من ابتسامة خفيفة...»⁽²⁾

ليتشكل المقهى في هذه المسردية تبعا لرؤية معينة ينقلها المرسل (المؤلف) إلى المتلقي، ذلك أن المقهى مكان مغلق صحيح، لكن قد يفتح على عدة دلالات مرهونة برؤية المؤلف وطريقة تلقيه من قبل القارئ.
للمكان غيبات قد يدركها المتلقي من خلال طريقة استحضاره داخل المسردية، شأن المقهى في " حب بين الصخور " والذي قدمه المؤلف في شكل جذاب مفعم بالأمل، خاصة وأن كل المحلات غيبت إلا المقهى الشعبي الذي احتضن بداخله قصة تضحية وحب وشجاعة لتحرير الوطن من براثن العدو، ليصبح المقهى بذلك نقطة اتصال الداخل بالخارج عبر تداعي الذكريات وتوقفها عند محطة صخرية تحداها الثوار بكل قوة ليجدوا النصر حليفهم في النهاية.

« نحن الآن نخط الرحال آمين، في رحاب عام خمس وخمسين لنشارك جميعا تأمل صفحة ناصعة من صفحات تاريخنا اللامعة.

- فلنتابع أحبتنا جميعا بإمعان، ولننتقي بعدها على خير وأمان...

ينسحب الشيخ إلى الخلف، فاسحا المجال للأحداث، التي ستبعث من رحم التاريخ.»⁽¹⁾

(1): مهدي عبيدي،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة: حكاية بحار _ الدقل _ المرفأ البعيد، ص 67.

(2): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 11.

فيصبح المقهى مكانا بديلا للبحث عن الهوية التي تناساها الشبان داخله، وفي الوقت ذاته وحد المقهى المصير حتى غدا أشبه بالوطن في بعثه زمنا ولَّى من خلال المكان الذي مارست فيه الشخصية حضورها بأن عاشت وعاشت الزمن مع من حولها، لكن أيكسب المقهى الدلالة ذاتها في مسردية " الأقنعة المثقوبة "؟

« الشارع البائس يشع ذراعيه عن آخرهما، عند منكبه يقبع مقهى شعبي عتيق، أمام بابه الصدى تتناثر كراس فارغة، خلف المحسب ينشط صاحبه في الترتيب والتنظيف، يفتح المذياع على أغنية شعبية حزينة، يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، يتهجي بعض الأوراق المثبتة على الجدار بأسى وحسرة، يجلس على كرسي خارجي (...) يقبل عليه النشاش وقد بدت عليه العجلة (...)

- صباح الخير سيدي الحاج القرواطي

(...)

ينفعل الحاج القرواطي بشدة، يقف قليلا من كرسيه، ثم يعود للجلوس، مشيرا بعصاه إلى جدار المقهى.

- لا أرى إعلانا واحدا لوفاة، كأن الموت في إضراب هذه الأيام.» (2)

ليصبح مقهى " الأقنعة المثقوبة " ذا فاعلية في النص، فتناثر الكراسي الفارغة يحيل إلى مكان رمزي آخر أكثر التصاقا بالجانب الوجداني، لأن هذا الفراغ يرتبط بالمغادرة أو عدم القدوم أصلا، خاصة وأنها (الكراسي) متناثرة أمام الباب الذي أخبرنا عنه المؤلف بأنه صدى، وهذا المشهد يتناسب مع " المقهى الشعبي العتيق " الذي يحتفظ بأثره لدى الشخصية المحورية - رغم كل ما قدمه المؤلف عنه من أوصاف - فهو مركز مهم عنده وبؤرة اهتمامه لجلبه العمل إليه، ما يعني حضور المال الذي لطالما شغل بال " الحاج القرواطي " الذي تبدو عليه علامات الأسى والحسرة حين لم يجد أي إعلان عن وفاة، إنه المقهى الذي يمنح النص والشخصية أبعادا رمزية، يكشفها القارئ على الجدران التي كانت الشاهد على فساد الشخصية المحورية.

« في ذات المقهى كان الحاج القرواطي جالسا في أبهة وأمامه فنجان قهوة يحتسي منه في انتشاء وقد بدا أكثر انشراحا وشبابا... يقترب منه كهل متسول يجر قدمه المشلوله.

- السلام عليكم

ينظر إليه الحاج القرواطي شزرا ولا يرد

(1): حب بين الصخور ، ص 16.

(2): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 11-12.

- السلام عليكم... صباح الخير يا حاج

محولاً رأسه في غضب

- سمعناك... مع السلامة

- صدقة يا سيدي

ينهره بعصاه وقد اشتد غضبه

- ابتعد رائحتك كريهة... ابتعد...⁽¹⁾

منح المؤلف للمكان حركية عن طريق استثمار مشاهد واقعية تتكرر دائماً في مجتمعاتنا، مع أن المقهى في حياتنا الواقعية قد يختلف عما عليه وهو مولود من رحم النص، ذلك أن النص يعطيه الفرصة لإفراز عدة دلالات لصيقة بمدى قدرة المؤلف على القولية واستغلال الرموز، وخلق علاقة بين الثابت (المقهى) إلى المتحرك (الشخصية) ما يعني أن المقهى قد اضطلع بدور مهم وإن كان سلبياً في مهاجمة الكهل المتسول. وعلى الرغم من أنه شعبي وعتيق، إلا أن المقهى يمثل بالنسبة لشخصيات المسردية رهانا يفوز به الأقوى:

« يمسح صاحب المقهى طاولة الحاج القرواطي ويجلس قبالة في تردد

- والله يا الحاج القرواطي ركذ كل شيء، والتجارة ذهبت أيام زمان... والله يا حاج أكتري هذه المقهى

كل عام من البلدية بعشرة ملايين فلا يكاد يكون مدخولها ضعف ذلك، ولست أدري بكم

سأكتريها هذا العام... بل أني لأفكر في شرائها تماماً.

ينظر إليه بطرف عينه اليمنى ملياً ثم يفاجئه

- إيه يا نائم، المقهى بيعت

يفاجئاً صاحب المقهى بالخبر فيرتبك، يقوم ثم يجلس وقد كاد يسقط

- باعوها ! متى ؟ ولمن ؟ أولاد الكلب، أنا أحق بها... ثلاثون سنة وأنا فيها... أفنيت فيها عمري

حتى أضحت تسمى باسمي

يرشف الحاج القرواطي جرعة من فنجان قهوته، ثم يرد بهدوء

- أنا الذي اشتريتها... وستخرج منها قريباً...⁽²⁾

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 57.

(2): م ن ، ص 58-59.

أفصح لنا المقهى عن الجوانب الداخلية المتعلقة بالحاج القرواوي فسجل غروره ورغبته بتحطيم كل من يعترض طريقه نحو السلطة، فللمقهى قانون خاص بصفته انعكاسا لتنظيمات اجتماعية، إلا أن الشخصية المحورية استغلت ذلك لأغراض سياسية دنيئة، عبر جعلها المقهى مجرد معبر لتحقيق ذلك.

ج. القاعة / المكتب:

شغلت القاعة حيزا كبيرا في مسردية "أحلام الغول الكبير"، بل إن جل الأحداث وقعت فيها، وذلك بفعل العلاقة القائمة بينها وبين الزعيم الذي مارس كل سلطته وقمعه فيها. « يدخل الزعيم فجأة وحوله حراس أشداء يتطاير الشرر من عيونهم. يدور الزعيم في القاعة هنا وهناك يتفقد المكان... يشم الرائحة يحدق في الوجوه... يفتح باب عرشه بمفتاحه الغليظ... يجلس إلى عرشه... يخيم على المكان صمت رهيب... يحمل عصاه المذهبة... يوجهها إلى الجميع سائلا في صرامة:

« - إذن تريدون التغيير ؟؟ » (1)

إذ مثلت القاعة في المسردية فضاء للقهر وهضم الحقوق لتتحول فيما بعد إلى رمز للمكابدات والحرمان واستلاب الآخر وقمعه من أجل الأنا.

« قاعة العرش خالية يخيم عليها سكون رهيب

بعض أصوات رافضة ما زالت تنبعث من بعيد

يدخل حافظ الأسرار متعجلا، ينظر خلفه في خوف. » (2)

فالقاعة هنا، ونتيجة كل ما وقع فيها خضعت للتهميش، لتصبح أشبه بالسجن للذات، ما جعلها فضاء مغلقا بآتم معنى الكلمة، وهذا لتجردها من الكينونة، وغير بعيدة عنها الدلالة التي يحملها المكتب في مسردية " حب بين الصخور":

« في مكتب القيادة وحده الجنرال أندريه بوفر كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة من الباب،

يعود إلى مكتبه دون أن يجلس. » (3)

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 91-92.

(2): م ن ، ص 131.

(3): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 45.

استثمر المؤلف في هذه المسردية المكتب لعيش الضغوطات النفسية والقلق، كنوع من التحدي والانتقام لما تعرضت له الجزائر يوماً، ليكتسب بذلك ملامح نفسية يشوبها التوتر وكم هو صعب الانتظار الذي حطم الجنرال "أندريه بوفر".

« الفجر يقترب

يظهر الجنرال بوفر قلقاً منزعاً يذرع الغرفة جيئةً وذهاباً.

ضباطه يقفون بصمت وخشوع بين يديه.

يتوقف الجنرال بوفر فجأة، يشبك يديه خلف ظهره، وقد تغشاه حزن شديد

– أيها الضباط، لقد كان اليوم الأول من المعركة كئيباً حزينا علينا جميعاً، لقد فقدنا خيرة أبناء فرنسا

والمعاونين معها، وعلى رأسهم جميعاً إخوانكم الضباط الذين كانوا قبلكم. »⁽¹⁾

عبر هذا الوصف لحالة الجنرال بوفر، يقدم لنا المؤلف صورة عن المكان الذي استطاع استيعاب قلقه هذا وهو يذرع غرفة المكتب ذهاباً وإياباً.

للمكتب كمكان متخيل هوية صنعته لغة المؤلف وتلقاه إدراك المتلقي الذي يعي أن الكتابة رهان يحي

النص أو يقتله، وعلى رأي "محمد نور الدين أفاية" « الكتابة ما هي إلا تعبير عن انفتاحات اللاوعي، أو

انحياز لسلطة مادية ورمزية وإما إنصات دائم لتفاصيل المرحلة. والكتابة فعل وجودي إشكالي ومتعدد،

لأنه يترجم افتراقاً مع الذات وارتقاء في آخر مغاير من خلال اللغة والرهانات الدلالية، وهذا

الافتراق ليس قطيعة بقدر ما هو تحول يطرأ على الهوية المنخرطة في سياق الكتابة. »⁽²⁾

والكتابة لدى المؤلف تروم الرمز لتعتنق من أسر الجاهز، وقد وظف غرفة المكتب خدمة لدلالات رمزية

لصيقة بالعار الذي لحق بفرنسا وهي تحاول تحطيم الكيان العربي في الجزائر ليعكس المكتب انكسار الآخر،

وتداعيات الماضي الحزين بالنسبة للشخصية الفاعلة.

« يظهر الجنرال أندريه بوفر منهارة وهو يحاول الاتصال هاتفياً دون جدوى

من بعيد تسمع طلقات الرصاص دون انقطاع

كما تسمع من حين لآخر أصوات التكبير والتهليل

النهار في آخره

(1): حب بين الصخور ، ص 85.

(2): محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، دار أفريقيا الشرق للطباعة، الدار البيضاء، دط، 1988، ص 07. نقلاً عن بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم ليل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، 2011/2012، ص 69.

يضرب بيده على فخذه، يرمي بقبعته بعيدا

- كأن القيامة قامت، كأن الكارثة وقعت...»⁽¹⁾

إذ تتصاعد الرؤية لتشمل المكان الذي ساهم في الكشف عن غطرسة الآخر ورغبته في الإطاحة بنا.

II شعرية السينوغرافيا:

1. في مفهوم السينوغرافيا:

يعد هذا المصطلح من أبرز المصطلحات الحديثة في القرن العشرين والأكثر ارتباطا بالمسرح، إذ إن «تعبير السينوغرافيا يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفيا *Scenography* ، أما تعبيرا فهو فلسفة علم النظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا كاملا، متناسقا ومبهرًا أمام الجماهير. »⁽²⁾ ما يعني أن السينوغرافيا فن ينقل المجرّد إلى واقع، وهذا لارتباطه بكل ما يتعلق بالمشهد الكلي، فهو علم يعمل على تأثيث الخشبة المسرحية للتأثير في المشاهد ومحاولة نقله من المستوى التخيلي إلى الواقعي نظرا للعلاقة التي تربط الإنسان بالفن.

فالسينوغرافيا اليوم « تفرض نفسها عوضا عن الديكور متجاوزة مفهوم التتميق والتغليف، الذي كان في الغالب يرتبط بالتصور البالي للمسرح بوصفه ديكورا، وتسجل بوضوح إلحاحها على أن تكون كتابة أخرى في فضاء ثلاثي الأبعاد مضافا إليه البعد الزمني. »⁽³⁾

ما يبين أن للسينوغرافيا إمكانية التحكم بنسبة نجاح العرض المسرحي بدمجها بين عدة عناصر، ذلك أن السينوغرافيا « تضم إلى جانب العمارة والديكور والإضاءة، عنصري الصوت والحركة بوصفهما عناصر فاعلة في تشكيل الرؤية الكلية للعرض؛ لتصبح السينوغرافيا بهذا المعنى عملية تشكيل بصري وصوتي في آن معا، والتي يشارك المتلقي في تشكيلها بحضوره وبخياله... أي أنها بذلك عملية إرسال مركبة، تقابلها وتكملها عملية قراءة مركبة يقوم بها المتلقي. كما أن السينوغرافيا جزء لا يتجزأ من فن المسرح، فهي نشاط تصويري خيالي في مجال الحركة والنظرة إلى الفضاء المسرحي المحكي دراميا، وهدفها منح المساحة والمكان عواطف إنسانية كبرى. »⁽⁴⁾

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسرحية، ص 59.

(2): كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، المطبعة العصرية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، د ت، ص 05.

(3): Patrice Pavis, Dictionnaire de théâtre Dunod, Paris, 1996, P314.

(4): عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة العلوم الهندسية، المجلد 31، العدد 01، 2009، ص 232.

لذا فإن السينوغرافيا شريكة المتلقي في صنع الفارق بين النجاح والفشل؛ في استثمارها للضوء، اللون، الصوت... وتلقي هذه العناصر من طرف المتلقي.

وقد سعى الباحثون إلى إيجاد عدة علامات يحكم المتلقي من خلالها على نجاح السينوغرافيا داخل العمل أم لا ونستطيع إجمالها في الآتي:

أ. **العلامات الأيقونية: *Signes Icones*** » وهي العلامات السينوغرافية التي يتماثل ويتطابق فيها

المكان المتخيل مع المكان الحقيقي لأننا نفقد معها الشعور بأنها ليست الأشياء ذاتها. (1)

ما يعني أن هذه العلامات قائمة على التماثل بين العلامة ومدلولها.

ب. **العلامات الإشارية: *Signes Indéxicals*** » وتسمى الشاهد، وهي العلامات التي ترتبط بالمشار

إليه ارتباطا سببيا، أو أنها موصولة عرضا بمواضيعها، وكثيرا ما يكون هذا الوصل طبيعيا أو من خلال

التجاور، فالأمانة هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في

الواقع. (2) فلهذه العلامات الأمانية وظائف قد تدل على النموذج الدرامي وقد تشير في الوقت ذاته

إلى الحالة النفسية للشخصية الدرامية.

ج. **العلامات الرمزية:** » الرمز هو قيام شيء مقام شيء آخر، لا بالمماثلة ولكن بالإيحاء، والعلامة

الرمزية هي التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول عرفية وغير معللة. (3)

2. المكان وسينوغرافيا النص في مسرحية "حب بين الصخور":

قد يتساءل البعض عن سبب اختيار عمل "حب بين الصخور" دون غيره لتطبيق السينوغرافيا، إلا أن

السبب يكمن في طريقة التقديم، إذ إن المسرحية قدمت على أنها مسرحية، وهذا التكنيك الفريد زاد من تأثيرها على المتلقي، خاصة وأنها اعتمدت الفلاش باك.

مسرحية "حب بين الصخور" تجسيد حي للصراع القائم بين الأنا المناضل والآخر المستبد، وقد كتبت بلغة شاعرية تبين قدرة المؤلف في العناية بالتفاصيل، وفيما يتعلق بالمكان، تبدأ الأحداث في مكان إيطالي عام هو المقهى الذي ضم ارتدادات إلى الماضي للبحث في التاريخ عن بصمة الشعب الجزائري الذي ضحى بكل شيء لنيل الحرية، وقد دارت كل الأحداث في مكانين رئيسين: مكتب الجنرال والجبال، وبين المغلق (المكتب)

(1): محمد النهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 90، نقلا عن: عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتوجيا، جامعة المسيلة، 2008، 2009، ص 223.

(2): علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص 90، نقلا عن: عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 224.

(3): عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 224.

والمفتوح (الجل) تبرز شعرية المكان في المسردية، على أن الغلبة للمكان المفتوح وبالتالي انتصار الأنا وانكسار الآخر.

وبالعودة إلى سينوغرافيا النص التي تؤثث لهوية المكان المسرحي سيلاحظ المتلقي لهذا العمل " حب بين الصخور" مدى ثرائها واهتمام المؤلف بها لدرجة تجعل المتلقي مشاركا في الأحداث ومتخيلا لكل المكان. يكشف المتلقي في نهاية المسردية أنه كان أمام عرض مسرحي دار في قاعة معدة لذلك وكانت نقطة البداية فيها بمقهى شعبي، وقد ساعد هذا الفضاء المزدوج في مسردية " حب بين الصخور" على خلق جوانب شعرية جمالية مميزة.

« تبدو الحركة باهتة، أقدام تعبر من حين لآخر في احتشام، أضواء مصابيح تسعى جاهدة في توفير الضوء للعيون المتيقظة، كل المحلات تطبق شفاهها إلا مقهى شعبيا. »⁽¹⁾

فقد زاد هذا الفضاء من ديناميكية الشخوص، وذلك باستثمار فضاء المقهى مع قاعة المسرح، ليندجما معا مخلفين فضاءات أخرى مغلقة (المكتب) ومفتوحة (الجل) والنهاية التي اقترحها المؤلف لنصه توضح ذلك:

« ينضم الشبان الثلاثة وبعض من في القاعة للمنشدين وتشارك القاعة كلها أيضا في الإنشاد. »⁽²⁾

هذا وساعد الديكور في نقل أفكار وعواطف الشخصيات « في ركن المقهى يجلس مجموعة من الشبان يتابعون فيلما بوليسيا بحماس شديد، وقد تعالت سحب الدخان فوق رؤوسهم. »⁽³⁾

فسحب الدخان والفيلم البوليسي زادا من غموض الأحداث الآتية، لتحقيق السينوغرافيا أبعادها عند اندماج العناصر المشكلة للديكور خاصة وأنها في ركن مقهى ما.

كما نجد للإشارة دورها الإيجابي في صياغة صورة العمل الفني « ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين، وعلى ملامحهم حيرة، يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفت أنوار المقهى وقد بدأ النهار يشرق. »⁽⁴⁾

فلعبة النور والظل أضفت نوعا من المتعة والتشويق ما قرب الحدث وألغى البقية، فمحييت الفواصل بين الشيخ وما يريد نقله لنا وزادت من الرغبة في إكمال الحدث إلى النهاية، خاصة بتوظيف ما يناسب الشخصيات من أزياء.

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 11.

(2): م ن ، ص 117.

(3): م ن ، ص 11

(4): م ن ، ص 15

« في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي، يرتشف

قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبخته. »⁽¹⁾

فهذا اللباس التقليدي له دلالات جمالية تحيل إلى التمسك بالقيم والأصالة التي غرست في أفراد شعبنا الذي لم يجد عن هويته حتى في لباسه.

« إلى مكتبه كان يجلس الجنرال أنريه بوفر في لباسه العسكري يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه،

يتابع تفاصيلها بقلمه، على الجدران تعلق صورتان الأولى للرئيس الفرنسي بجوار علم كبير، أما الصورة

الثانية فهي للجنرال بيجو قائد الجيش الفرنسي الذي احتل الجزائر... »⁽²⁾

هذه العلامات السينوغرافية جعلت المتلقي لصيقاً بالأحداث فقربتها إليه وساعدته على إدراك الفارق بين الأنا

والآخر حتى في اللباس والديكور، ففي حين يرتدي الشيخ لباساً تقليدياً يحاكي الواقع والعادات، نجد الآخر

متبختراً في ثياب عسكرية تدل على الرغبة في القتل، وقد زادت الخريطة من رفع وتيرة الفضول لدى المتلقي، إذ

تعد علامة رمزية توحى بالسلطة والاستعمار.

كما أن الديكور في غرفة المكتب جعل المتلقي في مقام المشاهد لأنه تخيل فعلياً ذاك المكتب، هذا وقد أضفت

الأناشيد التي اختارها المؤلف لمسرديته ألماً فنياً تناسب مع الموضوع الذي هو بصدد إبرازه.

« فيما يستمر الإنشاد، يظهر الشيخ وقد كان أحد المجاهدين في معركة الجرف ليروي نهاية المعركة.

- وأسدل الستار على اليوم التاسع من معركة قلعة الجرف التي وقعت قرب تبسة بين أربعين ألفاً من

جنود (...)

ينطلق منشداً

شغلنا الورى وملأنا الدنيا

بشعر نرتله كالصلاة

تسايحه من حنايا الجزائر. »⁽³⁾

وهو ما خلق الحنين للماضي عن طريق ربطها مع المناسبات الثورية التي قيلت فيها، دون أن نهمل ما أضافته

المؤثرات الصوتية من جمالية.

« أزيز الطائرات يملأ الفضاء

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 11

(2): م ن، ص 19.

(3): م ن، ص 117-118.

انفجارات القصص تدوي في كل مكان...»⁽¹⁾ وبذلك ساعد المؤلف على تشكيل صورة سينوغرافية مميزة، لن تكفي هذه المساحة للحديث عنها كلها، إلا أنني ذكرت بعضها على سبيل المثال فقط، وتجدر الإشارة إلى أنه استثمر عدة علامات سينوغرافية رمزية، تأكيداً منه أن الرمز ييوح بالمخفي وما وراء المخفي نتيجة نبذ القراءة الواحدة والاتجاه صوب القراءات المتعددة. وبذلك أكملت العملية السينوغرافية كل العملية الإبداعية لما استطاعت استغلاله من إضاءة وموسيقى، وأزياء وديكور والاتكاء على الجوانب البصرية كذلك، لذا يمكن عد السينوغرافيا صورة تشكيلية جمالية تضمن للعمل المسرحي نجاحه.

(1): حب بين الصخور ، ص 65.

ثالثاً: **شعرية الشخصيات في مسرديات عز الدين جلاوي:**

للشخصية دور بارز وأهمية كبيرة ضمن معمار أي عمل أدبي، وخاصة المسرحية، سواء أكانت للتمثيل أم معدة للقراءة، فهي « واحدة من أهم القيم الدراماتيكية إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث الدرامي (...) ومعنى هذا أنها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع ». ⁽¹⁾ لذا اهتم المؤلفون بها بشكل مثير للانتباه، كونها تحمل أفكارهم التي يريدون بثها للمتلقي، وتصنع الحدث، وتفجر الصراع الدرامي، فتكون الفيصل لبعث الاسم في التاريخ أو تهميشه وجعله طي النسيان. ولأن المسرح انعكاس لما يعيشه الإنسان، ولأن المسرحية صدى لذاك الانعكاس، فإن « الشخصية المسرحية ترفض السكون، لأن السكون يقتلها ويرمي بها في الهامش، ويجعلها تحكم على نفسها بالموت. » ⁽²⁾ ما يعني أن تقديم الشخصيات المناسبة للمواقف المناسبة أمر صعب ويحتاج إلى مؤلف متمرس يخلق الجوانب الفنية فيها، ويسعى لإخراجها للمتلقي حتى تؤثر فيه، وهو ما سأحاول تناوله في المسرديات قيد الدراسة.

1. **شعرية التشخيص في مسرديات عز الدين جلاوي:**

بغية ضمان النجاح للمسرحية، لابد على الكاتب المسرحي أن يحسن رسم شخصياته، فيبرز هيأتها وتوزيعها وحركاتها وحتى سكناتها، لأن « الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع والصنعة... فتكون نابضة بالحياة، وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم، ومعجزته الكبرى، فهو يصوغ من الكلمات أناساً أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه. » ⁽³⁾ والشخصية المسرحية بكل ما تحمل، تحت هوس الكاتب الذي يسعى جاهداً لتبيان كل ما يميزها وفق عدة أساليب تمنحها الحياة عن طريق رصد كل ما يعترضها لتسهيل المهمة على المتلقي، من هنا يعد التشخيص أكثر القضايا المؤثرة للكاتب، ومن بين هذه الأساليب ما يأتي:

(1): فؤاد علي حازر الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 49.

(2): محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، مطبعة ترفقة، بركان_المغرب، ط1، 2009، ص 121.

(3): روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص 479، نقلاً عن: عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص121.

أ. التشخيص بالفعل: *Diagnostic avec act*

- وهو أهم أساليب التشخيص وهو « التشخيص المائل في الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات. »⁽¹⁾ لذا لابد على الكاتب المسرحي أن يتأكد من تلاؤم الفعل والشخصية التي تؤديه لأن الشخصية ما هي إلا انعكاس لما تقوم به من أفعال.
- وقد كانت المسرحيات غنية بهذا الأسلوب كما في مسرحية: "أحلام الغول الكبير":
- « يضحك الزعيم يهستيرية، يعتدل في جلسته، يمسح ما تسيل من لعابه بكم يده
- المجد للزعيم... شكرا... شكرا... ولقد قررنا التغيير فعلا... »⁽²⁾
- فهذا التشخيص للزعيم منح النص بعدا جماليا، يدركه المتلقي بمجرد تخيل ممثل يسند إليه هذا الدور، فضحك الزعيم بهستيرية واعتداله، يدل على شخصيته المضطربة الأنانية خاصة بتتبع الآتي من كلامه، وللشخصية نفسها نجد تشخيصا آخر بالفعل:
- « يحيه الجميع بصوت خافت
- بسبينا... بحمقنا... بغائنا.....بي... »
- مقاطعا مقلدا صوتهم
- بسبينا... بحمقنا... اسكتوا عنا... تعرفون كيف اكتشفنا ذلك ؟
- يصرخ فيهم جميعا فيجيبون دفعة واحدة.
- معاذ الله سيدي... أنتم العلم والفن والمعرفة، يضحك الزعيم منشيا. »⁽³⁾
- فالمتلقي يحكم على الشخصية من خلال ما يصدر عنها من أفعال إيجابية كانت أم سلبية، والزعيم في مسرحية "أحلام الغول الكبير" شخصية ديكتاتورية، أحسن المؤلف رسمها وتشخيصها عن طريق أفعالها، فالصوت الخافت لحاشيته يعني تردددهم، وتقطع كلماتهم يعني خوفهم الشديد منه، فهو شخص ظالم يهضم حقوق رعيته، وحتى قطعه لحديثهم، بل وتقليده لهم يدل على مدى ازدرائه لهم وتهميشهم.
- وفي موضع آخر من المسرحية نفسها:
- « يتقدم كبير الوزراء مرتجفا قائلا:

(1): علي عواد، المعرفة والعقاب: قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ص 62 نقلا عن: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح

أحمد رضا حوحو، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010، 2011، ص 116 .

(2): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسرحية، ص 92.

(3): م ن ، ص 65.

- ومن أنا حتى أخبر مولاي بما اكتشفتم؟» (1)

وفي هذا المقطع عكس المؤلف الفعل وفق طبائع شخصية كبير الوزراء، الذي يخشى غضب الزعيم، فهو دائم الخوف منه، لدرجة تحقير نفسه أمامه.

بينما تعد مسردية "حب بين الصخور" الأكثر توظيفاً لمثل هذا التشخيص.

«يضرب بوفر بقبضته على المكتب وهو يقوم

- هذان الثعلبان أريدهما حين أسير بين يدي ها هنا.» (2)

نستطيع اختزال كل المسرح في فعل، هذا الأخير الذي يعطي النص حركة تشي بطائع الشخصية وسلوكاتها، كما هو الحال والجنرال بوفر، فما ضربه بقبضته على المكتب إلا دليل على عصبية وغضبه جراء شجاعة الثوار الجزائريين بقيادة عباس وبشير اللذين وصفهما الجنرال بوفر بالثعلبين، وقد قدم المؤلف تشخيصاً لكل منهما:

« يظهر الإضطراب على ملامح بشير، فيمد يده إلى لحيته الكثة، ثم يسر إليه

- لا توهن العزائم يا عباس، نحن بحاجة إلى زاد معنوي لمواجهة هذه الهجمة الجهنمية الرهيبة.

يرفع صوته للجميع، وهو يتحرك خطوات

- ومتى انتصرنا أيها الإخوان بكثرتنا، حين قررنا أن نرفع السلاح في وجه المستعمر الغاصب، كنا

على يقين تام أننا القلة وهم الكثرة، لكننا على يقين أيضاً أننا سننتصر لأننا أصحاب الحق

وأصحاب الأرض (...)

يقاطعه عباس منقلاً بصره بين المجاهدين

- ثقتنا دوماً عالية، لكنني أردت أن أنقل إلى الإخوان الصورة الحقيقية (...)

يأخذ بشير حفنة من تراب ويمد راحته بها للجميع

- هذا التراب أيها الإخوان لنا، هذه الصخور لنا، الأرض أرضنا...» (3)

إذ كشف لنا هذا التشخيص عن مكنونات كل من عباس وبشير، وأفصح عن جانب مهم في

شخصياتهما، كون بشير شخصية تتسم بالهدوء واللين في التعامل مع التركيز على الجوانب المعنوية لبقية الثوار،

(1): أحلام الغول الكبير ، ص 64.

(2): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 23.

(3): م ن ، ص 30-31.

في حين نجد عباس شخصية صارمة، تتسم بأخذ القرارات تبعا للمواقف، فنجدته يعتمد التحميس مبدأ لذلك، عن طريق مواجهة الحقائق لا الخوض في الخيال.

وقد قام بشير بتلمس لحيته الكثة وهذا دليل على غوصه في عالم آخر يشوبه القلق والاضطراب، لأنه على يقين أن التأثير المعنوي على المجاهدين أكبر من الصراخ عليهم وتحطيم معنوياتهم، وهذه الصورة التي نقلها لنا المؤلف بواسطة الكلمة وما لها من سحر، قد جعلت المتلقي يندمج في المسردية متخيلا سلوكات كل من بشير وعباس، على أن الأول رصين هادئ والثاني يشتعل حماسة ولحوق على الفوز بكل ما للكلمة من معنى. هذا ونجد عدة نماذج لمثل هذا التشخيص في المسردية نفسها شأن المقطع الآتي:

« ... يفتح الشيخ ذراعيه إلى آخرهما دون أن يتخلص من عصاه، يخطو خطوات فيترجع الشبان إلى الخلف.

- أرجو أن تنسحبوا بعيدا، سأريكم الآن معركتنا الكبرى ومجدنا المشرق.
ينسحب الشبان بكراسيهم إلى اليمين، وعلى ملامحهم حيرة، يدفع الشيخ الطاولة بعيدا، تخفت أنوار المقهى وقد بدأ النهار يشرق.» (1)

فهذا الفعل الدرامي الذي قام به الشيخ رفقة الشبان منح المشهد بعدا ملحميا مميزا، خاصة بفتحه (الشيخ) ذراعيه ودفعه للطاولة، ففيه نوع من الشجاعة التي خلفت في المشاهد الفضول لمعرفة المزيد حول هذا الشيخ الغامض الذي أراد الرجوع بالزمن إلى الوراء حيث معركة قلعة الجرف، وما تراجع الشبان إلى الخلف إلا رد فعل منطقي، وهم الخائفون من انفجار تلفاز المقهى.
كما تطالعنا مسردية "الأقنعة المثقوبة" بهذا النوع من أساليب التشخيص خاصة ما يتعلق فيها بالشخصية المحورية "الحاج القرواطي".

« ينفعل الحاج القرواطي بشدة، يقف قليلا من كرسيه ثم يعود للجلوس، مشيرا بعصاه إلى جدار المقهى.

- لا أرى إعلانا واحدا لوفاة، كأن الموت في إضراب هذه الأيام.» (2)
باحث أفعال الحاج القرواطي بطبيعة شخصيته القلقة، الأنانية والمحبة للمال، فعندما يقف الشخص ثم يعاود الجلوس في الوقت نفسه فإن ذلك يدل على انفعاله وعدم توازنه وهو ما تبرزه الأحداث القادمة في المسردية.
«يضرب الحاج القرواطي الطاولة غاضبا:

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 15.

(2): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 12.

- تعيش ! تأكل السم وماذا لو سبقك أعداؤنا ؟
يبدو النشاش أكثر هدوء ورزانة ليمتص غضب سيده.
- لا سيدي الحاج القرواطي، يستحيل، أقسم أنني تعيش واقفا، وعدت سريعا، وتصور لقد التقيت في طريقي إلى البيت بالشيخ سليمان.
- يقف الشيخ القرواطي بغضب حاقدا
- الكلب، إياك أن يسبقك إلى أي وضيمة...إياك.
- لقد سألني عن حالة الحاجة.
- يعاود الجلوس، متكئا على عصاه، يمسك مقبضها بقوة.
- أرايت ؟ إنه خبيث إذا سبقك وتعاقد وجماعته مع أولاد الحاجة فقد فاتنا القطار. (1)
- بدأت شخصية " الحاج القرواطي " تظهر شيئا فشيئا، كلما تقدمنا في القراءة وتوقفنا عند أسلوب تشخيصه بالأفعال التي تفصح عنه، فضربه للطاولة، وصراخه في وجه " نشناش "، وقوفه وجلوسه، كلها أفعال تدل على غطرسة " الحاج القرواطي " كشخصية تحب جمع المال بكل الوسائل، دون أن ننسى شراسته وحبه للطعام « يلحق شفثيه بلسانه
- تستريح وترطب حناجرها بما لذ وطاب لا حرمننا الله من النعيم. (2)
- فالشيخ القرواطي وأتباعه من المحتالين وتحت اسم الدين والقرآن ينتظرون بفارغ الصبر موت أحد ما حتى يذهبوا إلى بيته لتلاوة القرآن مقابل المال ويأكل ما لذ وطاب.
- هذا وتعد مسرحية " الناعس والناعس " كذلك ثرية بأسلوب التشخيص بالفعل كدخول " الناعس والناعس " إلى المدينة.
- » يدخل الرفيقان مدينة كبيرة، وقد ظهرت عليهما علامات التعب والإجهاد من طول السفر والترحال. (3) فهذه الحركة (الدخول إلى المدينة) ساهمت في بناء الحدث وتحريك الخط الدرامي للمسردية ككل، على اعتبارها انطلاقة للتغيير.
- قدم المؤلف عدة إرشادات ساعدت المتلقي على تكوين شخصية الناعس وكذا الناعس، من خلال الأفعال الصادرة عنهما.

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسرحية، ص 13.

(2): م ن ، ص 16.

(3): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسرحية، ص 27.

« يندفع الناعس فارا وقد اشتد خوفه، يعود حيث يقف الناعس يحمل أغراضه ويجره فلا يتمكن من ذلك ليتركه مغادرا.

- سأعود يا صاحبي من حيث جئت، ابق هنا إن شئت، أنا ذاهب ، أنا ذاهب. »⁽¹⁾

فهذه الإشارات التي قدمها المؤلف جعلتنا ندرك أن الناعس نموذج للشخصية التي تخاف كل شيء حتى المواجهة، كما أنه شخصية مترددة لا تستقر على رأي، فبين الذهاب والبقاء احتار الناعس.

« ينزع الناعس منه ذراعه صائحا فيه

- لن أخرج ولتحرقني النار

يندفع الناعس نحو الكهل يترجاه

- أخبره سيدي أرجوك، أخبره بما ينتظرونا.

- لقد عمت الفتنة كامل المدينة... الباقي فيها مقتول والخارج منها مقتول.

يضرب الناعس على جبهته بكفه حسرة وندما

- أسمعت ما يقول ؟ أسمعت ؟ يا ويلي ما أحمقني حين صدقت كلام أحقق مثلك، يا ويلي... »⁽²⁾

شخصية "الناعس" فعلا تنعكس على اسمه، فلا هم له سوى الكد والعمل وإن كانت النتيجة غير مرضية، إلا أنها تتطور بتطور الخط الدرامي للأحداث فنجدته يتحول من الخوف إلى الدهشة والذهول.

« يبتعد الجميع تاركين الناعس وقد سمرته الدهشة لحظات، يفطن فجأة فلا يرى أحدا حوله، ينطلق صائحا:

- يا ناعس يا ناعس... يا ناعس... خذني معك يا ناعس

لا أحد يرد... يجهش بالبكاء الحار... يجثو على ركبتيه

- ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف ! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيشا... ويقضي هذا

الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما ؟ »⁽³⁾

لتتطور شخصيته كذلك في نهاية المسردية فنلفيه بصورة مغايرة، وكل ذلك أفصحت عنه أفعاله بعد أن تُوج ملكا.

« يغضب الملك ويثور في وجه الناعس

(1): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية ، ص 28.

(2): م ن ، ص 31.

(3): م ن ، ص 37.

- احترم نفسك والزم مكانك بعيدا، أنا جلالة الملك.»⁽¹⁾

بينما شخصية الناعس من أول المسردية إلى آخرها، وفق مسار واحد، فهو إنسان متطفل، يعيش على عمل غيره، يحب اقتناص الفرص ليكون له شأن وجاه وصيت، وهو ما حدث فعلا. « يصفق الجميع اعترافا بعبقريته الملك، لينسحب هو عائدا إلى عرشه، يجلس عليه متباهيا، يتناهى إليه أصوات ضجيج خارج القصر، فيصيح في الشيخ.

- كأني أسمع ضوضاء خارج القصر، ما الذي يحدث أيها الشيخ؟»⁽²⁾

على أن الإرشادات التي قدمها المؤلف بخصوص شخصية الناعس والتي كانت بشكل تدريجي، خلقت الفضول لدى المتلقي، حيث ومن خلال تشخيصه بالفعل، قدم الروائي شخصية الناعس على أنه رجل حامل متطفل وذلك في بداية عمله، لتتطور الأحداث وتتطور معها الشخصية تصل فيها إلى درجة المكر والخداع.

ب. التشخيص بالمظهر: *Diagnostic avec apparence*

ويحتل هذا الأسلوب المرتبة الثانية بعد التشخيص بالفعل ما يعطيه أهمية كبرى، إذ إن المظهر الشخصي يساعد في تحديد الشخصية ومعرفة خباياها، أو على الأقل تصور ذلك، وهو « الذي يعرفنا بمظهر الشخصية (الشكل، البنية، القوام...)» ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية.»⁽³⁾ فعن طريق ما يقدمه المؤلف من معلومات عن بنية الشخصية، ثيابها، لونها... يستطيع المتلقي رسم هذه الصورة بذهنه ويكون لمحة عن مستواها الثقافي والاجتماعي، « لذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي... أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص.»⁽⁴⁾ فالتشخيص بالمظهر أسلوب يعكس هوية ووضع الشخصية الاجتماعية وخاصة وظيفتها، كما يعين المتلقي لمعرفة مزاج الشخصية، والنصوص التي بين أيدينا تعكس لنا هذا اللون لتحليل الشخصية.

في مسردية "الأقنعة المثقوبة" عناية بهذا الأسلوب « يقبل الحاج القرواطي بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي (...) يقبل عليه الشناش وقد بدت عليه

(1): الناعس والناعس، ص 57.

(2): م ن، ص 42.

(3): علي عواد، المعرفة والعقاب: قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ص 64 نقلا عن: نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو ص 116.

(4): عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 124.

العجلة... بدينا قصيرا، سريع الحركة، تدل ملابسه الملونة الضيقة وتسريحة شعره الغريبة على حبه

لمسيرة الموضة، يقبل الحاج القرواطي على كتفه.»⁽¹⁾

فالقميص الناصع والعمامة الصفراء يوحيان بالمكانة المرموقة للحاج القرواطي، خاصة وأن المتلقي لم يتعرف ببقية الأحداث ليكشف عن حقيقته، لأن العمامة الصفراء خاصة حلية لباس العرب ودليل سيادتهم وترفهم، بالإضافة إلى أن الخيزران المزخرف يدل على الوجاهة، ما يعطي القارئ انطباعا أوليا عن أهمية شخصية بهذا المظهر الذي يوحي بالرفعة والسؤدد والأصالة.

في حين نجد النشاش رجلا بدينا وقصيرا، يرتدي ثيابا ضيقة وتسريحة شعره غريبة، وهو ما يوحي بالفوضى، إذ إن القارئ وهو يطالع مثل هذه الصفات سيتخيله رجلا يفتقر للتناسق والانسجام، خاصة إذا ما ربط بينه وبين الحاج القرواطي.

وفي موضع آخر من المسردية، يمنحنا المؤلف إرشادات أخرى لشخصية كان لها صداها.

« يقبل الفأر فجأة فيطوي الشيخ الورقة ويضعها في جيبه ويستقبل الفأر الذي بدا أسمر طويلا نحيفا أكثر من قبل.»⁽²⁾

قدم الفأر على أنه رجل نحيف وطويل عكس النشاش تماما كما أنه أسمر، وهو شخصية لا تشعر القارئ بالاطمئنان، فهو رجل مكر، لا يؤمن له، وإلا لما طوى الشيخ القرواطي الورقة بمجرد مجيئه.

« في بيته الفخم بالمدينة كان الحاج القرواطي في بدلته الثمينة يتابع التلفزة في قلق شديد.»⁽³⁾

ما يقود القارئ إلى أن الحاج القرواطي رجل غني له مكانة مرموقة في المجتمع، وقد ساعدت بدلته الثمين على ذلك، « في بيت الحاج القرواطي الواسع يتمدد نشاش فوق الأريكة في ثيابه البيضاء، يعبث بلحيته غير المتناسقة، يقف متمشيا في أركانها، يقلب بصره في البيت وأثاثه الفاخر (...) يفاجئه الحاج القرواطي داخلا وقد تغير شكله تماما صار لباسه تقليديا أبيض، وغطت وجهه الحليق لحية وتوسطت جبهته خانة سمراء.»⁽⁴⁾

فالمتتبع لهذا المقطع يلقي تغيرا واضحا في شخصيتي الحاج القرواطي ونشاش بالنظر إلى مظهرهما الذي يوحي بالتدين والإيمان، وهذا طبعا بالنظر إلى المظهر فحسب لكن التشخيص بالفعل يوحي بالعكس لذا عُد الأول والمظهر في المرتبة الثانية.

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 11.

(2): م ن ، ص 18.

(3): م ن ، ص 71.

(4): م ن ، ص 105.

كما ضمت مسردية " حب بين الصخور " أسلوب التشخيص بالمظهر « في الزاوية الأخرى من المقهى يجلس شيخ في السبعين من عمره، في لباسه التقليدي يرتشف قهوته في مهل، يضع عصاه بين ساقيه، ويداعب حبات سبخته، يرفع رأسه بين حين وآخر منتقلا بين الشبان والفيلم .⁽¹⁾ إن هذا التقدم للشيخ ووفق هذا المظهر يوحي بأنه شخصية خيرة، يحب الناس ومؤمن كثيرا، نتيجة مداعبته حبات سبخته، كما أن لباسه التقليدي يدل على مدى ارتباطه بالتراث وبالماضي، ما يوحي بأصالته. » في قمة قلعة الجرف يظهر عشرات المجاهدين يكمنون في أماكن متفرقة بأسلحتهم الخفيفة، معظمهم بقشاييات، بعضهم يعقد اجتماعا قرب شجرة عملاقة. يقبل عباس من بعيد، يحمل رشاشه في يده اليمنى، شاب في بداية العقد الثالث، أبيض اللون، تزين وجهه لحية سوداء خفيفة، فيقف الجميع يندفع إليه البشير بلباسه العسكري في اهتمام، وقد أثقل الرشاش كتفه، يصفحه بحرارة .⁽²⁾ والقشايية لباس تقليدي ينسج بخيوط الصوف أو الوبر يحتمي به الرجال من البرد القارس، وفي هذا إيجاء بمدى تشبث الثوار بالتراث، كما يوحي بتفضيلهم الجهاد على اللباس الذي يعد آخر انشغالاتهم، أما عباس فقد منحه المؤلف صورة شخصية محبوبة، توحى بالأمان وحمله لرشاشه في يده اليمنى دليل على قوته، وشخصيته الصارمة لأن الرشاش عادة ثقيل، وأن يُحمل بيد فهذه قوة، بينما بشير رجل ثوري بامتياز ولباسه العسكري دليل ذلك، وعليه فالتشخيص بالمظهر له أهمية في إبراز عدة جوانب من الشخصية.

ج. التشخيص بالفكر وبالرأي: *Diagnostic avec pensée et avec opinion*

يعني التشخيص بالفكر، الكشف عما تخفيه الشخصية من خلال أفكارها، وبالتالي منحنا أدق المعلومات عن طريق هذا التشخيص الذي ينقل للمتلقي رؤية الشخصية التي تكون نتيجة مواجهة موقف معين، كما قد يلجأ الكاتب إلى تشخيص بعض شخصياته عن طريق إظهار آراء شخصيات أخرى عنها، وهذا الرأي قد « يتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا عنها، لأن الشخصيات مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها العامة.⁽³⁾ »

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 11.

(2): م ن ، ص 29.

(3): مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح: الوردة والسياف أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب

الجزائري، ع07، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011، ص 144

وفي هذه الحالة، يمنح الكاتب شخصياته فرصة للبوح، سواء أكان ذلك من خلال الأفكار أو من خلال الآراء، والنتيجة حتما ستكون واحدة وهي الإلمام بمكونات الشخصية أكثر، ومساعدة القارئ في رسم صورة أكثر دقة عنها.

وباستنطاق المسرديات نجد أن الكاتب لم يغفل هذا الأسلوب في التشخيص سواء بالفكر أم بالرأي، وهذا إنما يدل على عبقرية واضحة، خاصة وأن الإلمام بكل أساليب التشخيص يحتاج جهدا وذكاء ووقتا. والتشخيص بالفكر واضح وعديد في مسردية " الأقنعة المثقوبة " كما ورد وبأفكار الحاج القرواطي والتي أماطت اللثام عن شخصيته الشريرة.

« يخفض صوته مناجيا، وهو يلتفت ذات اليمين وذات الشمال:

- نرمي الولد في دار الطفولة المسعفة، ونرد تفاحة إلى بيتها، بعد أن نغلق فمها بشيء من المال. »⁽¹⁾
فهذا المقطع انعكاس لشخصية الحاج القرواطي، إذ أفصح من خلال أفكاره عن جانبه الشرير، بالتخلي عن ابنه ورميه في دار الطفولة المسعفة، وبذلك يتخلص من تفاحة وابنها إلى الأبد.

وفي المسردية نفسها، يشي الحاج القرواطي بما يحمل من أفكار ساعدت المتلقي على الكشف عن حقيقته. كما في المقطع الآتي:

« يخرج ورقة من جيبه ينشرها ويقرأ

- الشيخ سلمان هو الآن في المستشفى مضى عليه نصف شهر نه تحت الرقابة الطبية وموته أكيد...
يا رب... علي من أن انقلبت به السيارة وهو في قاعة الإنعاش وموته أكيد يا رب... العجوز خيرة
السرطان يأكل جوفها لكنها لم تمت حتى الآن، ولكن أين المفر من داء السرطان يا خيرة... اللهم
لا تحرمننا من مال الأغنياء. »⁽²⁾

فالحاج القرواطي رجل انعدمت عنده الإنسانية لدرجة أصبح فيها يتمنى الموت للجميع بغية الحصول على المال جراء قراءة القرآن عليهم بعد موتهم، وكل هذا برز من خلال أفكاره المبثوثة في المسردية، وقد حاول الكاتب أن يكشف عن شخصية الحاج القرواطي المنافق من خلال ما يبدي من أفكار.

« يقاطعه وهو يعتدل في جلسته ويمسح عرق جبينه بمنديل يجمعه في يده.

- لا حل معه إلا أن أفتعل له جريمة تزج به في السجن.

يسرع إلى جانبه جالسا موسوسا

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 29.

(2): م ن ، ص 17-18.

- فكرة سليمة والله، إنه يعرقل مشاريعنا، ويعكر صفو حياتنا، وكيف نخطط لها ؟
يبتسم في خبث وقد ذهب غضبه وهدأت نفسه.
- ندس له في بيته قطعة مخدرات، ثم ندل الشرطة عليها ولا شيء بعدها إلا خمس سنوات على الأقل.⁽¹⁾ فأهم ما تفصح عنه أفكار الحاج القرواطي أنه رجل دين في الظاهر، لكن داخله غير ذلك، إذ إنه منافق، يفعل أي شيء من أجل المال. حتى بيع المخدرات...
- في حين نجد أن التشخيص بالفكر في مسردية " حب بين الصخور " يتخذ أبعادا مغايرة، فقد قدم لنا المؤلف صورة كل من بشير وعباس وعون وسي صالح - وعن طريق أفكارهم - كأبطال ثائرين في وجه العدو، يضحون بأرواحهم من أجل الوطن، وفي المقابل نجد الجنرال بوفر تترجم أفكاره شخصيته التي تسعى إلى تخطيم هوية الشعب الجزائري بكل السبل.
- وكما اعتمد أسلوب التشخيص بالفكر، استعان الكاتب بآراء شخصياته إزاء بعضها البعض بهدف إعطاء القارئ ومضات تزيل الضباب الملتف حول بعض الشخصيات خاصة المحورية منها، مثل الذي نلقيه في مسردية : " أحلام الغول الكبير".
- « يهمس حافظ الأسرار في أذن قائد العسكر:
- يا للأحمق ! شريط واحد يعيده علينا كل يوم.
- يتلفت قائد العسكر يمينا ويسرة ويهمس في أذن حافظ الأسرار.
- عليه اللعنة، أنانية البشر كلها ونرجسيتهم ركبتا فيه.
- يسمع قائد الشرطة ما يرددان فيندفع بحماسة ولكن بصوت خافت أيضا.
- لقد أتعنا... وهل سنبقى أيضا عند الباب كالكلاب ننتظر اجتماعاته السخيفة ؟ قل يا حافظ الأسرار... قل يا قائد العسكر... قولوا جميعا بالله عليكم...»⁽²⁾
- والمتتبع لكل مسردية " أحلام الغول الكبير " يجد الآراء نفسها حول الزعيم الديكتاتوري الذي هضم حقوق الناس وأشاع الظلم بدل الأمن.
- بينما نلفي تشخيصا بالرأي في مسردية " حب بين الصخور " في هذا المجتزأ النصي:
- « نحن نطبق الحطة، لقد استدرجناهم وبدأنا الآن نطبق عليهم.
- هل رأيت فاطمة المجنونة، بمجرد أن سقطا اندفعت نحوهما.

(1): الأقنعة المثقوبة، ص 46.

(2): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 21.

- إنها لعبة الحرب يا عباس.⁽¹⁾

ففاطمة بشجاعتها جعلت الثوار الرجال يقفون مشدوهين لجرأتها، لدرجة قالوا عنها " مجنونة" فهي لم تحش الموت أبدا، وكل همها استرجاع الجزائر من أيدي الاحتلال، ما جعل الرجال يقرون بقدرتها على المواجهة دون خوف.

د. التشخيص بالمونولوج: *Diagnostic avec monologue*

وقد احتل هذا التشخيص أهمية كبيرة لما فيه من حقائق ودقة، فلا إنسان يستطيع الكذب على نفسه، وهذا الأسلوب يعكس جوانب الشخصية ونوازعها بشكل دقيق نتيجة مناجاتها وهو «حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطى مزيدا من الانتباه الجدي، لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين، وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقرنا من قلب الشخصية كما يقترب الكاتب المسرحي منه، وهي من الناحية المنطقية والعملية أسلوب لتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وذلك من الأمور التي صارت شائعة في عصرنا هذا، وهي تصوير موضوعي للمادة النفسية الشخصية والخاصة.⁽²⁾

حيث تعيش الشخصية في هذا التشخيص وقفات زمنية، تحس فيها أنها الوحيدة في العالم، أين يتوقف كل شيء عن الحركة، فقط الشخصية تناجي نفسها فتفصح عما يعتريها، أو تكون في حالة مغامرة أين تحدث نفسها بصوت مرتفع.

إلا أن الكاتب لم يورده بشكل مكثف شأن بقية الأساليب فنجد بنسبة لا بأس بها في مسردية "الأقنعة المثقوبة":

« ينطلق نشناش فيما يعود الحاج إلى كرسيه محدثا نفسه في انتشاء:

- إن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه... والحاجة عزيزة عليهم، وسيكون المبلغ كبيرا، سأطلب لكل واحد ستين ألف دينار وأخذ أنا منها الثلث كالعادة عشرون ألفا عشرين مرة...»⁽³⁾ فقد كشف لنا هذا المونولوج عن ولع الحاج القرواطي بجمع المال الذي جعله يستبق الأحداث ويضع لكل قيمته.

كما شخص المؤلف نقم نشناش على رئيسه الحاج القرواطي في حديثه مع نفسه.

(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 97.

(2): عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 125.

(3): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 17.

« آه أيها الغبي، لو أجد طريقا لأستولي على كل خيراتك فلن أتردد أيها المنافق، تسرق جهد الناس لتعيش ملكا ولا تدري أن الموت ينتظرك.»⁽¹⁾

فقد كشف لنا الشناش عن نواياه الخبيثة مع الحاج القرواطي، على الرغم من أنه يريه دائما العكس. هذا ونجد مناجاة أخرى للتاعس والتي كانت كرد فعل عن تتويج التاعس بينما كان هو الأحق بذلك:

« لا أحد يرد... يجهش بالبكاء الحار... يجثو على ركبته

- ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف ! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا... ويقضي هذا الحقيير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما ؟ »⁽²⁾ فالظلم جعل التاعس يفقد صبره، ليجهش بالبكاء ولتكون مناجاته عبارة عن أسئلة لا يجد لها جوابا مقنعا.

2. نمذجة الشخصيات في مسرديات عز الدين جلاوي:

« الكتابة للمسرح عملية خلق لا عملية تعبير... فالتعبير عملية نقل لما هو موجود بالفعل، أما الخلق فعملية تحويل ما هو موجود إلى كائن جديد... »⁽³⁾ وحتى يكون العمل الأدبي خلقا، لابد على الكاتب أن يهتم بشخصياته كثيرا، وأن يشكلها كنماذج باستطاعتها حمل أفكاره والتعبير عن رؤياه، والتي تنعكس بشكل أو بآخر على شريحة أفراد معينة مثلوا حضورهم الواقعي، كيف لا وهي حاملة الحدث، وعلى عاتقها النجاح أو الفشل، فالشخصيات المسرحية تحول دون السكون بتحويل القصة إلى حركة، وشخصيات المسرديات قيد البحث لها خصوصية فنية بقاعدة واقعية نستطيع إجمالها في:

أ. نموذج الشخصيات المهمشة:

وخير من يمثل هذا النوع شخصية " التاعس " في مسردية " التاعس والتاعس"، هو شخصية رئيسة داخل العمل ككل، بل وقد ورد ذكره 66 مرة، وبذلك تكون نسبة حضوره 55 ؟ أي أنه الشخصية المحورية التي تبرر نيل اسمه الصدارة في العنوان.

ورغبة منه في كسر روتين الأسماء، فضل المؤلف منحه لفظ التاعس بدل اسم علم، صفة تعكس وضعه المزري؛ ذلك أنه نموذج الرجل عاثر الحظ الذي يشقى ويتعب دون فائدة تذكر كما في الملفوظ:

(1): الأفعنة المثقوبة ، ص 105.

(2): عز الدين جلاوي، التاعس والتاعس: مسردية، ص 37.

(3): رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 23.

« ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف ! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسا... ويقضي هذا الحقيير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما ؟ »⁽¹⁾ . وهو ما يتلاءم وداله، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن « التعس، ألا ينتعش العاثر من عشرته وأن ينكس في سفال، وقيل التعس الانحطاط والعتور.»⁽²⁾

فالتعس شخصية همشها المجتمع على الرغم من جهوده المبذولة في البحث عن القيم والمبادئ القويمة في مجتمع يروم الخمول بدل الجد، وهو ما يفصح عنه هذا المقطع:

« أيها الإخوان أنا في حيرة من أمري، أردت لهذه الأمة الخير، أردت لها الرقي والتقدم، أردتها أن تكون في طليعة الأمم جميعا، وأنتم تعرفون أن ذلك لن يتحقق إلا بطريقتين اثنتين لا ثالث لهما: العلم والعمل، وهما أخوان متلازمان حتى في نوع الحروف، أما الكسل والجهل فلا يؤديان إلا إلى التخلف، وما كنتم فيه هو الضلال المبين، كنتم تلهثون خلف السراب، خلف الأوهام خلف القشور.»⁽³⁾

وعليه أصبحت شخصية "التعس" مغتربة عن ذاتها من خلال علاقاتها السلبية بالمجتمع الذي تعيش فيه، هذه العلاقات التي يشوبها التفكك والاضطراب، وهو ما أدى بالتعس إلى العزلة الاجتماعية على الرغم مما يتمتع به من مرجعية ثقافية ووعي فكري عميق. ولأنه لم يستطع إصلاح مجتمعه والأخذ بأفراده إلى قمة العلم والعمل أصبح مهمشا.

تجدر الإشارة إلى أن " التعس " شخصية منقادة عاشت القطيعة مع المجتمع نتيجة اتباعها وانحرافها خلف أحلام "الناعس"، والحوار بينه وبين صديقه يوضح ذلك:

«- أنا لم أمت جوعا منذ ولدت.

وقد تغيرت ملامحه يجيب صاحبه بصرامة

- لأنك تأكل من جهدي أيها الغبي...

- أحسنت... ماعليك إلا أن تستريح... تخلص للراحة التامة... وسيسوق الله لك ناعسا ليعدمك.

يتراجع التعس عن اندفاعه وقد بدت عليه الحيرة.

(1): عز الدين جلاوي، التعاس والناعس: مسردية، ص 37.

(2): ابن منظور، لسان العرب، ص 433.

(3): عز الدين جلاوي، التعاس والناعس: مسردية، ص 55.

- أستريح فيسوق الله لي تاعسا ليخدمني ؟ أكاد أقتنع صدقت... أنت محق والله... لست وحدك من قضيت ما مضى من عمرك متطفلا علي...» (1)

فالتاعس ورغم جهوده الإصلاحية التي تنهض على القيم النبيلة رجل منقاد خلف الناعس دائما، متردد ولا يتخذ القرارات بمفرده، حتى إن الإرشادات التي قدمها المؤلف حوله كثيرا ما ترتبط بالتردد والخوف والرعب والهرب، ما جعله محبطا، مسلوب الإرادة بل ويعيش حالة ازدواجية منقسمة بين واقعه المشوه الخالي من المبادئ وبين عالمه المثالي الذي يتمناه. إلا أن التاعس يبقى شخصية متطورة، إذ قلب الموازين لصالحه، فانتقل بشخصيته من حالة سلبية إلى أخرى إيجابية تمقت الظلم وإن كان من أقرب الناس إليه. وهكذا قدم لنا المؤلف نموذجا عن الشخصيات المهمشة وكم هي كثيرة في مجتمعنا الذي أراد الكاتب نقله لنا بواسطة الرمز.

ب. نموذج الشخصيات الانتهازية:

تولد الشخصيات ضمن بيئة معينة تجعلها في علاقات فيما بينها، لتكون طباعها مرآة عاكسة لغاياتها وإن كانت وضعية كما هو الحال وشخصية "الناعس".

الناعس شخصية وصولية وأنانية تحب نفسها كثيرا لدرجة جعلته قياديا، يستغل جهد صديقه حتى يصل إلى غاياته، فهو عاجز عن العمل، كسول له طموحات يسعى لتحقيقها لكن عن طريق التاعس. « يجيبه التاعس وهو منهمك في عمله

- وأنت لا تعرف إلا النوم، صدق من سماك ناعس.

- يتكئ الناعس على مرفقه، حاكأ عينيه بيمناه.

- وهل تريدني أن أخيب ظن والدتي يرحمها الله ؟ أنا اسم علي مسمى يا صاحبي » (2)

ويعد الناعس شخصية معادلة للتاعس، وإن كان الفرق طفيفا في نسبة الحضور، إذ ورد اسمه 54 مرة ما منحه نسبة 45؟ وعليه مثل الناعس صورة مناهضة لما كان عليه صديقه التاعس الذي بحث طويلا عن القيم المغيبة في النفوس.

ولأن « التسمية غير بريئة، بل تخضع بدقة إلى الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية المقصودة

بها. » (1) فقد عكس الدال مدلوله في شخصية الناعس الذي قضى حياته نائما متطفلا على الآخرين، لذا

(1): عز الدين جلاوي، التاعس والناعس: مسردية، ص 18.

(2): م ن ، ص 11.

قصد الكاتب هذه التسمية التي تطابقت إلى حد بعيد معه، وفي اتحادهما دلالة رمزية تحيل إلى التواكل لتعكس بشكل كبير فئة من الأشخاص الذين لهم وجود في واقعنا، فكما ثمة حضور لنماذج الناعس لابد أن تكون نماذج الناعس أكثر بكثير.

وعلى الرغم مما عاناه صديقه الناعس في سبيل راحته، إلا أن الناعس تنكر له، واستخف به، بل وتجاوزته متجاهلا كل ما مر بهما معا.

لقد أعطى الكاتب من خلال الناعس والناعس صورة حقيقية عن المجتمع الذي لا يكافئ المجد، بل يزيده تعاسة ويمنح السلطة لمن لا يخدمه، وهذا المقطع يوضح ذلك:

« الناعس: - لأنكم تعساء يا صاحبي، الرعية.....دائما تعيس وبتعاسها ترى العظمة في هؤلاء (...)

الناعس: - وعلام عزمت في حكمك هؤلاء التعساء ؟

يضحك الملك مقهقهقا

- لقد بدأت في استعبادهم... سأمنع في إذلالهم وإهانتهم حتى أحولهم كلابا تجوع وتهان لتتبع وتطيع.

الناعس: - أما لو حكمتهم أنا، آه لو حكمتهم ! يعض يده متأسفا.

الناعس: - سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها... كلها... سأحول الجميع إلى جيش من

الناعس:- لو أراد الله لهم خيرا لوقع الغراب عليك يا صاحبي... أما ما دام قد وقع علي فإن الله قد سبق بعقابهم وهلاكهم.» (2)

وسعى منه إلى إمالة اللثام عن نظام الحكم، جعل الكاتب شخصية الناعس تبني حكمها على الاستبداد والظلم، بل إن في ذلك بعدا رمزيا تجلى في طريقة اختيار الحاكم، والتي كانت عن طريق غراب يحط على الرأس، بينما نجد " الحاج القرواطي " في مسردية " الأقنعة المثقوبة " صورة أخرى للشخصية الوصولية، فهو « يسلك السبل المتاحة جميعها، من أجل تحقيق أهدافه المرجوة، وإن كان تحقيق هذه الأهداف يتعارض مع مصالح الآخرين...» (3)

(1): عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردية: معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 135.

(2): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية، ص 48-49.

(3): هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 156.

"الحاج القرواطي" شخصية محورية رصدها الكاتب بطريقة فنية، حيث يتحين الفرص _دائما_ للوصول إلى مصالحه هو:

« يغير الحاج القرواطي دفة الحديث

- المهم ذكرني غدا لأعطيك مبلغا من المال.

ينبسط نشناش فرحا

- لي أنا جزاء إخلاصي وذكائي ؟ شكرا شكرا سيدي

يضحك الحاج القرواطي ساخرا

- يا لك من طماع ! بل مساعدة مني لحزب الأصالة.

يقوم الفار متعجبا.

- أنت تساعدهم يا حاج ؟

- بل نعطيهم لنأخذ يا أحرق... لا بد أن نزين صورتنا أمامهم، ونؤكد صدق انخراطنا فننال من

الامتيازات التي تعطى لأنصار هذا الحزب.»⁽¹⁾

وعليه "فالحاج القرواطي" شخصية مستغلة للفرص، ومع تقدمنا في القراءة نلاحظ تمادي الحاج القرواطي في انتهازيته، فالمهم لديه أن يصل إلى السلطة مهما كان الثمن.

ت. نموذج الشخصيات القمعية:

وهذا النموذج يسعى إلى التسلط والاستبداد، حيث نجد أن الشخصية التي تجسد هذا النموذج «تتستر وتخفي، تظهر وتبرز لتمارس القمع على أشده، وتعوق كل محاولة تغيير وجه العالم واستبداله بعالم آخر، (...) فهي شخصية معوقة بالدرجة الأولى، همها الوحيد هو كسر كل تطلع إلى اكتشاف الحقيقة.»⁽²⁾

وأولى هذه الشخصيات شخصية "الزعيم" في مسرحية "أحلام الغول الكبير" والذي يعكس الجانب المظلم والسلي في السلطة القائمة أصلا على الديكتاتورية وهضم حقوق الناس. الزعيم والغول الكبير وجهان لعملة واحدة، فكلاهما مخيف ويزرع الرعب في النفوس.

« فجأة يقف الزعيم من مكانه (...)»

- أين قادة جيشنا المظهر ؟ أين قادة جيشنا المظفر ؟ لم أبطأوا اليوم فلم يحضروا ؟

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة والمثقوبة: مسرحية، ص 91-92.

(2): محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ص 125.

يقف قليلا من مكانه، يقلب نظره في حارسه، يمد نظره إلى الباب، يهرع القادة سريعا وقد ترامي

بعضهم على بعض أمام رجله، يردون بصوت واحد:

- شبيك... لييك... نحن خدام لديك...» (1)

فالزعيم رمز الاستبداد والسياسة الفاسدة، ليتحول بذلك إلى شخصية إشكالية لما تثيره من تساؤلات أكثر

التصاقا بالواقع، فمن يقصد بالزعيم ؟

عند تصفحنا لأعمال الكاتب المسرحية غير الكاملة نجد اختلافا في قصة " أحلام الغول الكبير"، إذ

فيها منح الكاتب للزعيم اسما هو " دامص" وهو ما لا نجده في المسردية قيد الدراسة وبقلب الحروف يتحول

دامص إلى صدام.

"صدام" الذي فرض سلطته على الشعب وقلب كل الموازين وفق نظام ديكتاتوري جائر، على الأقل بالنسبة

لرعيته، لكن لم أعرض الكاتب عن منح الزعيم اسم دامص كما كان ؟ ولم تحول الحلم من تيوكا إلى سرمد ؟

لعل في ذلك فتح لمجال التأويل، فقد لا يكون الزعيم صدام، بل زعيما آخر، خاصة وأن النهاية التي آثرها

الكاتب للطاغية مشابحة كثيرا لنهاية رئيس عربي آخر هو الزعيم "معمر القذافي"

» يخرج حافظ الأسرار منديله ويمسح عينيه.

- يا لإخلاصك وتفانيك في خدمة شعبك العظيم، عاش الشعب العظيم

- هل تعرف متى اكتشفت عظمتة ؟

- متى ؟

- حين رأيتهم يمزقون جسد الزعيم، كما تمزق الضواري جسد البقرة. » (2)

وعلى كل، فإن الحديث عن زعماء العرب وأنظمة حكمهم أمر لا يرومه هذا البحث، ولكن والتزاما

مني بالموضوعية، أرى أن الزعيم في مسردية " أحلام الغول الكبير" ينطبق على كل حاكم يتسم بالظلم

ويتخذ من الجبروت قانونا ومن الشعب ذريعة للمضي قدما نحو الديكتاتورية كحلم أزي لا يريد له الموت، ولعل

ذلك ما قصده الزعيم بحلمه " سرمد" ولكل متلق نظرته التي يسقطها على مثل هذا النموذج من الشخصيات

لأن النص دائما يهفو إلى تعدد القراءات ولا يكتفي بقراءة واحدة.

وهكذا بإمكاننا عد شخصية الزعيم صورة عاكسة لأنظمتنا الديكتاتورية والتي عاجلها الكاتب بطريقة رمزية

فنية مميزة.

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 11-12.

(2): م. ن، ص 133.

ولأن « الشخصيات ترسم من خلال نموذج أفعالها ومواقفها وأقوالها. »⁽¹⁾ فقد مثل الجنرال بوفر في مسرحية " حب بين الصخور " رمزا للقمعية من خلال أفعاله وممارساته ضد المجاهدين الجزائريين، بغية القضاء عليهم والتخلص من كل آثار الهوية الوطنية.

« يحمل الجنرال بوفر الخارطة ويعلقها على الجدار، ثم يستدير لضباطه، ويقف فيهم خطيبا، حاملا عصاه بيمنه.

- أيها الضباط الكبار، يا أبناء فرنسا المخلصين، حان الوقت أن تقدموا مهجكم خالصة للوطن، وقد ثارت ضده شرذمة من الأوباش، من الهمج الرعاع، منذ عشرة أشهر كاملة تحركت مجموعة قليلة من قطاع الطرق ضد فرنسا الدولة العظمى، وهل هي الفرصة مواتية لاقتلاع مخالف هذه القوط.»⁽²⁾

فالجنرال بوفر شخصية محورية تهدف إلى هدم الكيان الجزائري وإلحاق الأذى بالمناضلين حتى يحتل الجزائر لتصبح أرضا فرنسية، وعلى الرغم من الإحباط الذي عايشه والهزائم التي لحقت به، إلا أنه يصارع ذاته وينهض من جديد مخططا عله ينتصر في حربه الشرسة ضد الجزائريين.

« يظهر الجنرال بوفر قلقا منزعجا يذرع الغرفة جيئة وذهابا. ضباطه يقفون بصمت وخشوع بين يديه. يتوقف الجنرال بوفر فجأة، يشبك يديه خلف ظهره، وقد تغشاه حزن شديد.

- أيها الضباط، لقد كان اليوم الأول من المعركة كئيبا حزينا علينا جميعا، لقد فقدنا خيرة أبناء فرنسا والمتعاونين معها وعلى رأسهم جميعا إخوانكم الضباط الذين كانوا قبلكم.

يعلو برأسه قليلا وقد لف ذراعيه على صدره.

- لا يمكن أن ينتصف نهار اليوم، إلا ونحن قد انتقمنا لأرواحهم، وأعدنا لفرنسا هيبتها وسطوتها أمام هذه الشرلزم الخارجة عن القانون أمام هؤلاء البدو الذين أرادوا أن يتحدوا فرنسا قلب الحضارة الحديثة.»⁽³⁾

وتجدر بنا الإشارة إلى أن للجنرال بوفر وجود فعلي كأشهر خبير عسكري صاحب كتاب " الردع والإستراتيجية" وكتاب " مدخل إلى الإستراتيجية العسكرية "، وهذا الإيهام بواقعية الشخصية خلق بعدا جماليا داخل العمل الأدبي كونه جعل المتلقي متفاعلا مع الأحداث ينتظر الآتي بفارغ الصبر.

(1): شكري عزيز ماضي، الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 23.

(2): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسرحية، ص 19-20.

(3): م ن ، ص 85.

ث. نموذج الشخصيات النضالية:

وهذا النموذج في حمل مصالح الشعب والقضاء على القهر والظلم، وقد ورد هذا النموذج في مسردية "حب بين الصخور" لتبيان أوجه المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي « ويشكل هذا النموذج الامتداد الطبيعي لجاذبيته الشخصية وسلطتها المعنوية التي تعرضها على الشخصيات الأخرى، ومع هذا النموذج الجديد سنواجه سلطة من طراز خاص، وهي ما يمكن تسميته بالسلطة النضالية، ونقصد بها ذلك الوعي السياسي في الغالب، الذي يتوفر عليه المناضل، ويضعه في خدمة قضايا الناس.»⁽¹⁾

ومن شخصيات النموذج المناضل تستوقفنا عدة شخصيات كعباس وبشير وسي صالح وعون وجميلة في مسردية "حب بين الصخور" فهي شخصيات ثورية تسعى إلى تحرير الجزائر من براثن العدو المستبد، فكانوا رمزا للكفاح الإنساني أولا والمسلح ثانيا، ما أمد المسردية عمقا فنيا تجسد خاصة في رفضهم الخضوع لفرنسا وتسليم البلاد لها، بل إنهم رفعوا التحدي في وجه الآخر بزعامة الجنرال بوفر وهم القلة، وعلى الرغم مما قاسوه في الجبال من برد وقلة طعام وإرهاق وسهاد إلا أنهم تغلبوا على ذلك كله، فكانوا مناضلين بحق.

« يأخذ بشير الكلمة مقاطعا سي صالح

- للرجال قول واحد يا سي عباس، ودماء إخواننا ليست ماء، وهذا التراب الطاهر الذي يضم رفات الآباء والأجداد أظهر من أن تدوسه أقدام الخنازير، لقد أعطينا عهدنا وسنفي به إما عيشة الأحرار السعداء أو موتة الشرفاء الشهداء، أما عددنا القليل وعددهم الكبير فلا اعتبار له، كنا اليوم أقلية وانتصرنا، ونحن دائما نتصر بالعزيمة والإيمان لا بالعدد والعدة يا عباس.»⁽²⁾ وحتى عند تأملنا لنظام التسمية لديهم نجدها كلها إيجابية تتلاءم وما يتصفون به من شجاعة وإقدام .

3. (النرويج) العالمي في مسرديات عز الدين جلاوي:

إن الخوض في غمار الشخصية ووظائفها ضمن النصوص الدرامية يقتضي من الباحث التوقف عند النموذج العالمي الذي عرف به غريماس بعد أن طوره انطلاقا مما جاء به فلاديمير بروب وإيتيان سوريو، ذلك أن النموذج العالمي يساهم في الكشف عن مكونات الشخصية وتوضيحها لأن « هذا النموذج بعلاقاته المتنوعة وبمنط اشتغاله، وكذا من خلال المحاور التي يستند إليها في عملية تكوينه يشكل

(1): حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 272.

(2): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 76.

إبدالا، أي تصنيفا مسكوكا لمجموعة من الأدوار التي نصادفها في كل الحكايات بشكل كلي أو جزئي.» (1)

وهذا النموذج العاملي قائم على ستة عوامل، مشكلة لثلاث علاقات كما سبق وأشرت، وبتتبع المسرديات قيد البحث نستطيع إجمال مقولاتها العاملية وفق الآتي:

أ. مسردية " الناعس والناعس ":

ويمكن رصد نموذج كل من الناعس والناعس منفردين على اعتبار أنهما يشغلان كقصص يمثل كل واحد منهما بؤرتها.

● علاقة الرغبة (*Relation de Désir*):

« تشكل الفئة العاملية ذات / موضوع الموضوع الفقري داخل النموذج العاملي، إنها مصدر للفعل ونهاية له، إنها تعد مصدرا للفعل لأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة. وتعد من جهة ثانية نهايته لأن الحد الثاني داخل هذه الفئة يعتبر الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية.» (2)

وعليه فهذه العلاقة تمثل الشيء الذي ترغب به الذات (*Sujet*) وتسعى لتحقيقه أو الحصول عليه، لذا فالعلاقة بينهما ترابطية « ففي غياب غاية ما (محتملة أو محينة) لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة، كما أن الموضوع لا يمكن أن يتحدد إلا في علاقته بالذات، فخارج عنصر الرغبة المحددة في جوهرها لحدين: راغب ومرغوب فيه، لا يمكن للموضوع أن يكون عنصرا داخل علاقة» (3)

وإذا عدنا إلى مسردية " الناعس والناعس " فنسجد أن الموضوع المتعلق بالناعس كذات فاعلة يدور حول نيل السلطة التي لن تتأتى له دون تغيير.

« تتغير ملامح الناعس فجأة، ويشتد قلقه وغضبه.

- بل ملكا عظيما... ملكا تخضع له الرقاب وتركع له الهامات وترتعد له القلوب...» (4)

الذات (*Sujet*) ← الموضوع (*Objet*)

↓
السلطة

↓
الناعس

(1): سعيد بركراد، السيميائيات السردية: مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات الزمن، دط، 2001، ص 86

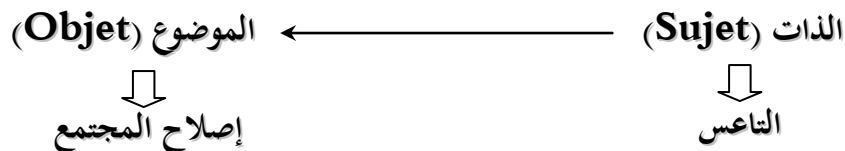
(2): م ن ، ص 78.

(3): م ن ، ص 78.

(4): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية، ص 19.

في حين نجد الموضوع الخاص بالذات الثانية (الناعس) مختلفا تماما، فهو يسعى إلى تغيير أوضاع المجتمع نحو الأفضل بنشر العدل والفضيلة بين الناس.

« سأملاً البلد عدلاً... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها... كلها... »⁽¹⁾



• علاقة التواصل: (Relation de Communication):

وتتكون من مرسل ومرسل إليه « أي من باعث على الفعل ومن مستفيد منه »⁽²⁾ فالمرسل بمثابة دافع يدفع بالذات إلى الوصول أو الحصول على موضوعها، فيحركها بغية تحقيق الرغبة بينما المرسل إليه يعني المستفيد من الموضوع، وقبل تحديد علاقة التواصل الخاصة بكل من الناعس والناعس لابد من التنويه إلى أنه يصعب تحديد المرسل أحيانا، ما يجعل المتلقي يبحث عنه أو يستخرجه بطريقة افتراضية بالاعتماد على قدراته التحليلية وبما يمنحه النص من تلميحات عنه، وكذلك الأمر بالنسبة للمرسل إليه، فقد يبرزه الكاتب وقد يلمح عنه فحسب.

وبإسقاط هذه العلاقة على الذات الأولى (الناعس) نجد أن المرسل تمثل في السيطرة كنوع من التغيير وإيجاد صورة أخرى عن الناعس الذي أفنى وقته في خدمته، بينما المرسل إليه هو المدينة.

في حين المرسل الذي حرك الناعس للوصول إلى موضوعه تجسد في الظلم الذي عانى منه سنوات من جهة، وما يتحلى به من قيم نبيلة من جهة أخرى، ليكون المرسل إليه تبعا لذلك هو المجتمع.

• علاقة الصراع: (Relation de Lutte):

وتتكون من مساعد يقوم بمساعدة الذات في الوصول إلى موضوعها، ومعارض يسعى لعدم وصولها إلى الموضوع. وبالنسبة للذات الأولى نجد أن الرعية ككل وحاشيته يقفون إلى جانبه، في حين نلقي الناعس معارضا له، وبالمقابل نجد رغبة الذات الفاعلة الثانية فقط من يساندها، وبقية الرعية والناعس يعارضونه.

(1): الناعس والناعس ، ص 21.

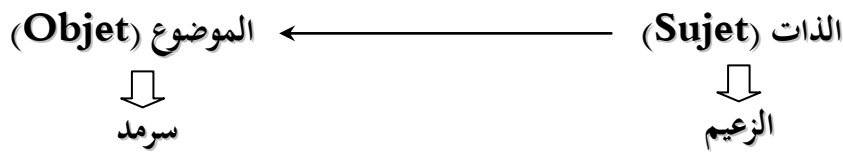
(2): سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 81.

وعليه نستطيع القول إن الذات (الناعس) قد نال موضوعه أخيرا، لذا فهو في وصلة معه (ذ ؟ م).
بينما الذات الأخرى (الناعس) لم تستطع تحقيق موضوعها، وبالتالي فهي في فصلة معه (ذ ؟ م).

ب. مسردية " أحلام الغول الكبير":

• علاقة الرغبة (Relation de Désir):

مسردية " أحلام الغول الكبير " رمزية بامتياز في تجسيدها للأنظمة الديكتاتورية الممارسة من قبل الذات الفاعلة (الزعيم) والتي تسعى للحصول على موضوع قيمة مميز، صرح به الكاتب بلفظة "سرمد".
فهو موضوع أبدي دال عليه الاسم، ما يعطيه أهمية بالغة، بمقدور الذات فعل أي شيء من أجله:
» سرمد يا حلمي الأكبر... يا رائحة الفل والعنبر... يا طعم العمر الأزهر... سرمد يا حلم الشباب...
يا نسائم الصبا العذاب...» (1)



• علاقة التواصل (Relation de Communication):

الرغبة في الحصول على سرمد لم تكن وليدة فراغ، إنما كان من ورائها دافع هو المرسل والذي تمثل في الرغبة في السيطرة وحب التملك لفرض الديكتاتورية، في حين نجد المجتمع بما يضم من مواطنين مهمشين يمثل المرسل إليه.

• علاقة الصراع (Relation de Lutte):

وسعيا منه لتحقيق موضوعه، أوجد الزعيم كذات أنصارا يساندونه في ذلك ويمثلون عامل المساعد والذي نجده لدى كل من حاشيته وإن كانت تصرفاتهم نابعة من خوفهم منه، لكن وكما ثمة مساعد لا بد وأن ثمة معارضا يقف في وجهه والذي يمثله الشعب المقهور الذي ضاق ذرعا بديكتاتورية الزعيم.
إلا أن الذات وبفضل جهود المواطنين الذين رفضوا البقاء تحت لواء الديكتاتورية الظالمة، لم تتمكن من تحقيق موضوعها، وبالتالي فهي في فصله معه (ذ ؟ م).

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 94.

ت. مسردية " الأقنعة المثقوبة":

• علاقة الرغبة (*Relation de Désir*):

يمثل "الحاج القرواطي" في المسردية عامل الذات، الذي يطمح في الحصول على موضوع قيمته وهو مشروع إقامة شركة ضخمة.

» مشروع العظم يسير بخطوات واثقة، لا بد من إقامة شركة ضخمة، سأكتب على بوابتها الكبيرة بخط كبير، شركة جنان الخلد لصاحبها العلامة الحبر الفهامة، الحاج القرواطي، سأكون أنا مديرها العام.»⁽¹⁾



• علاقة التواصل: (*Relation de Communication*)

يمثل المال والسلطة المرسل، على اعتبارهما المحرك الذي دفع بالذات إلى موضوعها، الذي سيستفيد منه برأي الذات لكل الناس فمن أراد التمايم سيجدها ومن أراد القرآن سيجدها وهنا تكمن المفارقة في الموضوع.

• علاقة الصراع: (*Relation de Lutte*)

بالنسبة للعامل المساعد فيتمثل في كل من الفار ونشاش وهما يعملان لصالح الحاج القرواطي وينفذان كل أعماله الدينية، إلا أن العامل المعارض متعدد بتعدد أخطاء الذات الفاعلة وأول من وقف ضد الحاج القرواطي عائلته، ثم تفاحة، عامل المقهى، والد تفاحة... ويمكن القول إن الحاج القرواطي (الذات) لم يستطع الوصول إلى موضوعه، وجن آخر، حتى إنه قد نال جزاءه بتفشي السرطان في جسمه وترك عائلته له وهجران زوجته له وسرقتها أمواله كلها، وبناء على ذلك فالذات في فصلة مع موضوعها (ذ ؟ م).

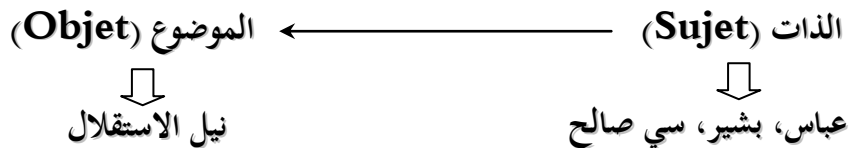
(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسردية، ص 22.

ث. مسردية "حب بين الصخور":

• علاقة الرغبة: (*Relation de Désir*)

والمسردية كلها تدور حول الصراعات بين الجزائر وفرنسا التي أرادت احتلال الأولى والقضاء على هويتها وبالتالي نجد نموذجين عاملين فيها، الأول متعلق بالمجاهدين الجزائريين والثاني بالمحتلين الفرنسيين. وفيما يتعلق بالنموذج الأول نلقي كلا من عباس، بشير وسي صالح يمثلون الذات ويطمحون إلى تحقيق موضوع قيمتهم السامي والمتمثل في نيل الاستقلال.

« هذا التراب أيها الإخوان لنا هذه الصخور لنا، الأرض أرضنا ستقاتل معنا كل ذرة فيها، وكل صخرة، وكل نبتة وسنتنصر، نعم سنتنصر، وسنرد كيد هؤلاء المعتدين على أديارهم. »⁽¹⁾



وفي المقابل نجد الذات الثانية ممثلة بالجنرال بوفر وأعوانه من الضباط الذين يريدون الوصول إلى موضوع قيمتهم والمجسد في الإطاحة بالجزائريين واحتلال أرضهم.

« يخرج الضباط حين يبقى الجنرال بوفر يذرع الغرفة قائلاً:

- هذه الأرض فرنسية ويجب أن تبقى فرنسية لقد اكتسحناها بآلاف المعمرين، واغتصبنا فيها الأرض البكر من أهلها الهمج وحولناها إلى جنات معروشات، تطعم كل أوروبا. »⁽²⁾



(1): عز الدين جلاوي، حب بين الصخور: مسردية، ص 31.

(2): م. ن، ص 25.

• علاقة التواصل: (*Relation de Communication*)

إذا ما عدنا إلى مسرحية " حب بين الصخور " فسنجد الاحتلال الفرنسي كان أكبر أسباب الذات الفاعلة الأولى (المجاهدون) للوصول إلى موضوعهم، ليكون المرسل إليه هو الشعب الجزائري، بينما المرسل الخاص بالذات الثانية (الجنرال بوفر) فيتمثل في الرغبة بالتوسع وتكون فرنسا مرسلا إليه.

• علاقة الصراع: (*Relation de Lutte*)

كل الشعب الجزائري ساند الثوار حتى النساء منهم
« - تواصل جميلة الحديث مقاطعة فاطمة.
لن نترككم لوحش الموت، نموت معا أو نحيا معا، الأرض أرضنا جميعا، ولن تتخلف المرأة عن مجد الجهاد والاستشهاد.»⁽¹⁾ لكن الجنرال بوفر دائما يتربص بهم، لذلك مثل عامل المعارض.
« يقلب الجنرال بوفر نظره في الضباط مركزا على الضابط الثاني، وقد علا الاستهزاء ملامحه - قل لي أيها الضابط، ألا تكفي أربعون ألف جندي مدجج بأحدث الأسلحة من محو هذه الشرذمة من الوجود، كما يسحق فيل حلزونا عنيدا.»⁽²⁾
وفي المقابل نجد أن العامل المساعد للجنرال بوفر كذلك يتمثل في ضباطه الفرنسيين، الذين يطبقون خطته الاستراتيجية بدقة، لنجد المعارض له ممثلا بالثوار الجزائريين ككل.
وبالعزيمة والإصرار تمكنت الذات من تحقيق موضوعها بكل جسارة وقضت على الاحتلال الفرنسي، لتكون بذلك على وصلة مع موضوعها (ذ ؟ م).
« يهتف بشير:
- انتصرنا يا سي صالح، وحق الله انتصرنا، وحق الدماء الطاهرة التي سالت على صخور هذا الوادي
لقد انتصرنا.»⁽³⁾
إلا أن الذات لم تتمكن من تحقيق موضوعها، ما جعلها في فصلة معه (ذ ؟ م).

(1): حب بين الصخور ، ص 53-54

(2): م ن ، ص 21.

(3): م ن ، ص 115.

رابعاً: شعرية الحوار في مسرديات عز الدين جلاوي:

للمسرديات خصوصية فنية تجمع بين خصائص السرد والمسرح، هذا الأخير الذي لا يمكن تجاهل دوره فيها، ولعل الحوار أهم ما يميزه فإذا «ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية... فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها!» (1)

فإن كانت الحركة تمثل جانب الصمت لدى الشخصية المسرحية، فإن الحوار من يعطيها الهوية عن طريق الكلام، لأنه أداة التخاطب في النص المسرحي، وهو ما يميز المسرحية عن غيرها من الفنون، بل إنه «الأداة التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم.» (2)

الحوار يساعد على تطوير الحدث والنهوض به وفق أنساق محكمة التنظيم على الرغم مما يتسم به من إيجاز وتركيز، هذا بالإضافة إلى أنه يسهر في تطوير الشخصية والكشف عما بداخلها بصفته أداة للتواصل «فالحوار نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال والتلقي.» (3) ذلك أن النص المسرحي وهو مهيء للعرض عكس الذي وضع للقراءة، إذ إن للشخصية حركة ذهنية وجسدية في الوقت عينه على خشبة المسرح، في حين نجدها ذهنية فقط في المسرحية المقروءة، وعليه فالحركة الجسدية غائبة ليأتي الحوار ويفصح عنها. ما يعطيه سمة الحيوية.

وتجدر بنا الإشارة إلى الحوار لا بد وأن يتناسب مع الشخصية المسرحية، ويعكس مستواها الثقافي بصفة خاصة، فلغة الطبيب مختلفة عن لغة الفلاح داخل العمل المسرحي، وعليه لا بد من تكافؤ بين الشخصية والحوار الذي تؤديه، لذا فإن العناية بالحوار أمر ضروري لدى الكاتب المسرحي، فكتابته ليست بتلك السهولة، إنما تتطلب مهارة وذكاء وقدرة فنية عالية لعكسه دواخل الشخصيات المسرحية، من هنا كان على الكاتب المسرحي أن يعيش كل الأدوار التي أسندها لشخصياته بما يتناسب وطبيعتها.

(1): توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، دط، د ت، ص 140.

(2): لابوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، بالاشتراك مع مؤسسة فرامكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك، دط، د ت، ص 410.

(3): سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 78.

1. (الحوار الخارجي: Le Dialogue)

وهو الذي يكون بين الشخصيات، مع بعضها البعض « فيكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة أي أبعاد شخصية الثلاثة: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية، فنعرف منه ماهو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل (1) »
والواقع أن الشخصيات داخل المسرديات المدروسة في نمو مستمر، ما يعطي الحوار الديناميكية والحيوية، خاصة بالكشف عما حققه من وظائف لها أثرها الإيجابي على المسردية ككل « فالحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها. » (2)

ومثل ذلك ما جاء من حوارات خارجية دارت بين الناعس والناعس، حيث أفصح الحوار عما يجمع بين الصديقين من علاقات، عن طبيعة كل منهما وما يعتريهما من مشاعر، كما أنه يبين لنا مزاجيهما العقلي والروحي على السواء.

« الناعس: - هل تؤمن مثلي أننا نولد أشقياء أو سعداء وأن الأقدار ترسم لنا ذلك منذ الأزل ؟ وأن علامات ذلك تظهر منذ صرختنا الأولى في الوجود ؟

الناعس: - أؤمن أن الإنسان بعمله يستطيع أن يغير واقعه، وسأغير واقعي، سأصنعه بعرق الجبين.

الناعس: - المكتوب في الجبين يلحق ولو بعد حين يا صاحبي

الناعس: - نحن الذين نكتب أقدارنا، ونومك لن يؤدي إلا إلى تعاستك... » (3)

فهذا الحوار مرآة مصغرة عن موضوع المسردية ككل، والتي تدور حول تعارض القيم والصراع من أجل السلطة، كما أننا نلمس في الحوار استشرافا للأحداث القادمة في الرغبة بتغيير الواقع، ولكن لكل منهما طريقته في تحقيق ذلك.

هذا ويتسم الحوار الخارجي في المسرديات بالحيوية وسرعة الوتيرة، كما هو واضح في مسردية " الأفعى المثقوبة":

« الفار: - والولد إلى أي مستشفى نأخذه ؟

الحاج القرواطي: - الولد... الولد... سنأخذه إلى مستشفى البئر.

يصرخ الفار متعجبا

(1): لا بوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص 411.

(2): م ن ، ص 412.

(3): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية، ص 13.

- ماذا تقول ؟

الحاج القرواطي: - نخنقه هكذا، وندفنه مع أمه

يجرب في الفار حتى يكاد يخنقه، فيدفعه عنه بعيدا مندهشا

- نزهق روحا ؟ من يقدر على ذلك ؟

الحاج القرواطي: - أنت.

الفار: - مستحيل.

الحاج القرواطي: - ماذا ؟

الفار: - مستحيل مستحيل، لن أفعل لن أفعل.

يجلس الحاج القرواطي على الأريكة مهددا.

- إما أن تفعل، أو أفعل.

الفار: - تقتله أنت.

الحاج القرواطي: - لا بل أزحق روحك أنت (...)

الفار: - ولكن يا سيدي.

يصرخ الحاج القرواطي في وجهه.

- اخرج، اخرج... اغرب عن وجهي، لا أحب أن أراك حين آتي يلا يجب أن أجد الولد ميتا في

كيس محكم الإغلاق... اخرج، اخرج...»⁽¹⁾

فهذا الحوار كشف الأبعاد النفسية لكل من "الحاج القرواطي" وتابعه "الفار"، فالحاج القرواطي أراد إزهاق

روح بريئة لا ذنب لها، سوى أنها ابنة غير الشرعي والشاهد على اغتيال الإنسانية بالرغبة في دفن والدته داخل

بئر قديمة، هذا وقد ارتبطت الشخصية بالمكان في هذا الحوار، سواء بالبيت كمركز تخطيط للجريمة أم البئر

كمكان لتنفيذها.

وقد أظهر الحوار الخارجي الذي دار بين (الحاج القرواطي) و (الفار) نوازعهما، فالفار وعلى الرغم من

تصرفاته الطائشة والسلبية، إلا أنه لم يتقبل فكرة قتل طفل بريء، عكس "الحاج القرواطي" الذي يختبئ خلف

قناع التقوى والفضيلة، ليداري أفعاله الدنيئة التي وصلت حد القتل.

يمتاز الحوار الخارجي في مسرحية "الأقنعة المثقوبة" بالاقتصاد _عموما_ مع القدرة على تصوير

الشخصية ودفعها للتطور، وبالتالي السير قدما بالحدث الدرامي، خاصة وأنه تلائم مع كل شخصيات

(1): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسرحية، ص 118-119.

المسردية، وتماشى تماما مع قيمها وتكوينها النفسي والفكري في أسلوب مميز جاذب للمتلقي، من خلال الدلالات الرمزية التي آثر الكاتب بثها فيه، وهو ما نجده في مسردية "أحلام الغول الكبير" المشبعة بالرموز.

» يندفع الحراس مهللين بخطبة الزعيم الحاملة

- عاش الزعيم عاش... عاش الزعيم عاش... المجد للزعيم العظيم المجد للزعيم العظيم.
- استعداد.

يستعدون جميعا كأنهم نصب... يتأملهم قليلا... ثم يجلس
- أخبرونا.

يجيبه الحراس بصوت واحد.

- ليكم وسعديكم...

- أخبرونا...

- ليكم وسعديكم...

- من هو العظيم؟

- مولانا الأعظم، مولانا الأكبر...

- ولا فرعون؟

- ولا فرعون...

- ولا نمرود؟

- ولا نمرود...

- ولا ذو القرنين؟

- ولا ذو القرنين...

- ولا سليمان؟

- ولا سليمان...

- ولا؟

- ولا...

- ولا؟

- ولا...

يندفع الزعيم راقصا مغنيا وهو يتجه للباب الخارجي

- ولا ... ولا ... ولا ولا ولا...» (1)

فهذا الحوار يوحي بمدى الانصياع للزعيم حتى في أسئلة سخيفة لا بد على حاشيته الإجابة عنها لإرضاء غروره الذي جعله في كفة واحدة مع سليمان وذي القرنين..... وهو حوار مركز يكشف عن طبائع الشخصيات، وقد زاده التكرار عمقا من خلال تبيان الكاتب مدى ضعف الناس أمام السلطة والقوة وإن صدرتا عن إنسان أمي لا يفقه شيئا سوى إصدار الأوامر ومعاقبة الناس. وعليه فقد عكس الحوار في مسرحية "أحلام الغول الكبير" مستوى كل شخصية.

2. (المرار الداخلي) (Le Monologue)

« كلمة مونولوق تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين : Mono واحد و Logos : الكلام، وتوجد في مصطلحات المسرح كلمة أخرى تقترب بمعناها من المونولوق، هي كلمة مخاطبة الذات، وفي اللغة العربية تترجم أحيانا إلى المناجاة أو النجوى.» (2)

ما يعني أن هذا النوع من الحوارات أمين في نقل مشاعر الشخصيات دون زيف، إذ يقوم على تقديم الشخصيات والوقوف عند كوامنها، لأن الشخصية وهي في مقام المناجاة- تبوح بكل ما يختلج نفسها من مشاعر مختلفة، تسهم في خلق الديناميكية داخل النص.

ومثل هذا نجده في مسرحية: "الأقنعة المثقوبة" في قول "الحاج القرواطي":

«- إن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه... والحاجة عزيزة عليهم، وسيكون المبلغ كبيرا (...). الشيخ سلمان هو الآن في المستشفى مضى عليه نصف شهر إنه تحت الرقابة الطبية وموته أكيد... يا رب... العجوز خيرة السرطان يأكل جوفها لكنها لم تمت حتى الآن، ولكن أين المفر من داء السرطان يا خيرة... اللهم لا تحرمنا من مال الأغنياء.

الفقراء، ومالي وللفقراء، فليذهبوا إلى الجحيم، وما دخلي أنا، الفقراء حتما من أهل الجنة، لن يعاقبهم الله مرتين، فيجمع عليهم عذاب الدنيا والآخرة، هم ليسوا بحاجة لأن يقرأ عليهم القرآن إطلاقا.» (3)

فهذا الحوار الداخلي بني على ثيمة الإفصاح النفسي من قبل الشخصية المحورية، وهو ما ساعد المتلقي على إيجاد الدلالات التي أراد الكاتب التصريح بها عن طريق المونولوق، وعليه تشكلت الرؤية عند المتلقي، عن

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسرحية، ص 115-116-117.

(2): عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص 176.

(3): عز الدين جلاوي، الأقنعة المثقوبة: مسرحية، ص 17-18.

شخصية "الحاج القرواطي"، المنتهز والمنافق، فهو مستعد لفعل أي شيء مقابل المال، لدرجة جعلته يتمنى موت الناس ليقرأ عليهم القرآن مقابل مبلغ من المال، لذا نجده يفضل موت الأغنياء على الفقراء.

لو استقرأنا مسردية "أحلام الغول الكبير"، فسنجد حوارا داخليا على لسان الزعيم الذي يقول:

«- لن تكونوا إلا عبيدي وخدمي، ووراء كل واحد منكم ألف عين وعين»⁽¹⁾

فهذا المونولوج سمح بالنفاذ إلى الأعماق النفسية للشخصية المحورية فكشف عن طبيعتها المنتقمة، المتسلطة والديكتاتورية.

فالزعيم يرى في حاشيته الخدم والعبيد الذين عليهم طاعة كل أوامره دون أدنى اعتراض، فهو كذات يطمح للسلطة والاستمرارية في حكمه على الرغم من علمه بأنه جائر.

تطالعنا مسردية "الناعس والناعس" كذلك بمونولوج للناعس في قوله:

«- ما أحقر الدنيا ! ما أحقر الصدف ! أقضي معظم حياتي عاملا جادا، وأبقى تعيسا... ويقضي هذا

الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصب ملكا عظيما ؟»⁽²⁾

فعن طريق هذا المونولوج تبدت لنا شخصية الناعس، الرجل القلق، الذي لم يجد الاستقرار طريقا إلى قلبه، وهو ما يفسره الاستفهام آخر الحوار الداخلي، كما كشف لنا حالة الاغتراب النفسي التي عاشها وعاشها لعقود، فهو ذات تبحث عن القيم النبيلة التي همشت بسبب الأنظمة الفاسدة، هذا ونلمس فيه أبعادا انفعالية تجمع بين الضياع وعدم تقبل فكرة تنويع الناعس ملكا، لأنه الأدرى بطبيعته.

ومما سبق، نستطيع القول إن الحوار الداخلي أداة فنية ساهمت في الكشف عما بداخل الشخصيات، وقد اعتمد الكاتب الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي بغرض إضفاء لمسات فنية على أعماله التي تنفتح على عدة قراءات وتأويلات تأبى المطاوعة.

وباستثماره الدلالات الرمزية وما تخفي وراءها، اعتمد الكاتب الحوار المكثف لما يضم من إحاءات تتماشى مع عناصر العمل الدرامي ككل، هذا وتجد الإشارة إلى أن للسرد حضوره وأثره في الحوار، بغية تجاوز الشكل الكلاسيكي للعمل الدرامي.

فنجد الحوار يرتد إلى الوراء أحيانا أو يستشرف الأحداث أحيانا أخرى، أو يقف وقفات وصفية، وهذا بالتشابه والأحداث والشخصيات التي يكشف الحوار عن بعض جوانبها التي تهم المتلقي.

(1): عز الدين جلاوي، أحلام الغول الكبير: مسردية، ص 31.

(2): عز الدين جلاوي، الناعس والناعس: مسردية، ص 37.

ثاني الباب الشعري:

1. القصة:

لم تعد القصة القصيرة حبيسة مواضيع اجتماعية، بل اتخذت لنفسها أبعادا أكثر عمقا وتعقيدا، من خلال ما ترومه من رموز متصلة بالواقع السياسي غالب، لتعبر من ورائها عن أزمات الإنسان وما يعيشه من صراعات سياسية وحتى دينية، فغيرت بذلك اتجاهها ومضت قدما نحو التحريب.

ومن النتائج التي يمكن الخروج بها من قصص " رحلة البنات إلى النار " ما يأتي:

كان للفضاء النصي قوة تأثيرية على المتلقي، بداية بالعنوان فالغلاف، وطريقة الكتابة، حيث وجه الدلالة بما يتماشى والقراءة المتأنية للعمل الأدبي ككل، كونه (الفضاء النصي) يمثل خلفية الفضاء الروائي، الذي يسعى المتلقي إلى فكّه من خلال الإشارات التي يرسلها له الفضاء النصي عبر لغة مغايرة.

يعد الحدث عمود القصة الفكري، ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخص، وهو ما يمنح القصة مسارا تسير وفقه، وقد كان للحدث في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " أهمية كبرى، خاصة في عنايته بالأنساق البنائية على اختلافها من متتابعة، متناوبة ودائرية، وقد كان لاستهلال الحدث حصته في إبراز ملامح الشعرية من خلال ما أضفاه من فضول يجذب القارئ لاستكمال النص، هذا واعتنى القاص بخاتمة الحدث فقدّمها بطرائق ملفتة ومتنوعة.

أما الزمن، فكان حضوره قويا داخل مجموعة " رحلة البنات إلى النار " كعنصر مهم في القص، إذ قدّمه القاص على نحو مميز خلخل به أنظمة السرد، بتعطيله أو تسريعه، وما ينضوي تحتها من حركات زمنية جعلت المتلقي يتحسس وقعها الشعري.

كما كان للمكان سلطة في المجموعة، ولو كان ذا حضور ضئيل، فقد تمكن من إقحام المتلقي لتتبع علاقة الذات الفاعلة به، لذا فالمكان في " رحلة البنات إلى النار " حامل معان محتبئة خلف ما بثه القاص من رموز ودلالات تبدت بشكل إستراتيجي داخل السرد.

هذا وضمت مجموعة رحلة البنات إلى النار أهم إشكاليات الحداثة (إيقاع التوازي، التكثيف، المفارقة التصويرية والرمز) ما عزز من فنيها ومنحها صفة الخلود، كونها فتحت بها المجال أمام تعدد القراءات والتأويل. في حين مثلت اللغة في المجموعة نفسها، الشكل المادي الذي يعطي القصة هوية ووجودا من خلال ما أضفته من لمسات فنية، عبر تبني أنساق خرق القواعد المعيارية، تأكيداً من القاص أن اللغة دائما في تحول وتطور بحثا عن دلالات جديدة تخرجها من دائرة الاتصال إلى الإنتاج، وهو ما سيحده المتلقي في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " خاصة عندما حمل القاص لغته بأبعاد حية استعارت من الشعر خصوصيته، وفي هذا التعامل الشعري تكمن الجمالية.

ولأنه لا نص ولد من فراغ ولوحده، دون الالتكاء على نصوص أخرى، فقد ساهم التناس في الرفع من وتيرة الشعرية داخل مجموعة " رحلة البنات إلى النار"، خاصة وأن القاص أثر اعتماد التناس الديني على حساب بقية التناصات.

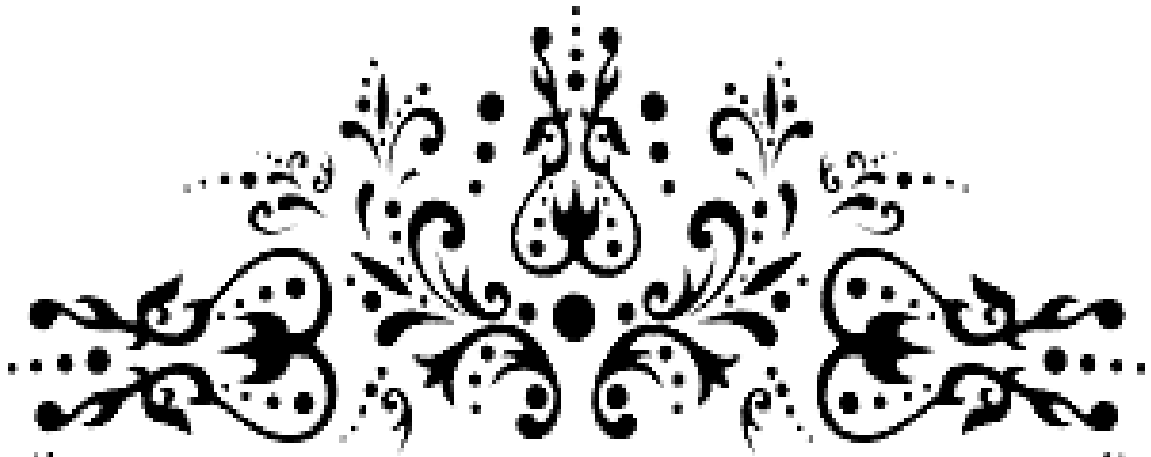
2. المسرحيات:

السرد ليس رهين نصوص أدبية معينة، كالقصة والرواية فحسب، بل تعداها إلى اللوحة والأفلام والمسرح، حتى إن الكاتب " عز الدين جلاوي" يقول على الجانب الآخر من غلاف مسرحية " أحلام الغول الكبير": « آن الأوان أن ننقد النص المسرحي من جبروت العرض الذي فرضه عليه رجال الخشبة من مخرجين وممثلين قرونا طويلة، فسرقوه من أدبيته وقرائه، وجعلوه تابعا فاقد الإرادة، حتى أعرض جمهور القراءة عن نصوص عالمية خالدة (..) المسرحية تجربة في الكتابة تبتغي القارئ بالأساس، دون أن تحرم النص من فرص التمسرح، تنتظر تفاعل المتلقي خاصة من جمهور المختصين والنقاد ليقولوا فيها كلمتهم. » وبهذا التلاحق بين السرد والمسرح، فرضت المسرحية نفسها كجنس أدبي له خصوصية وفردة جعلت المتلقي يقبل عليها، لما ضمته من كينونة مسرحية بعيون سردية خالدة. وبالعودة إلى المسرحيات قيد الدراسة، يمكن الخروج بالآتي:

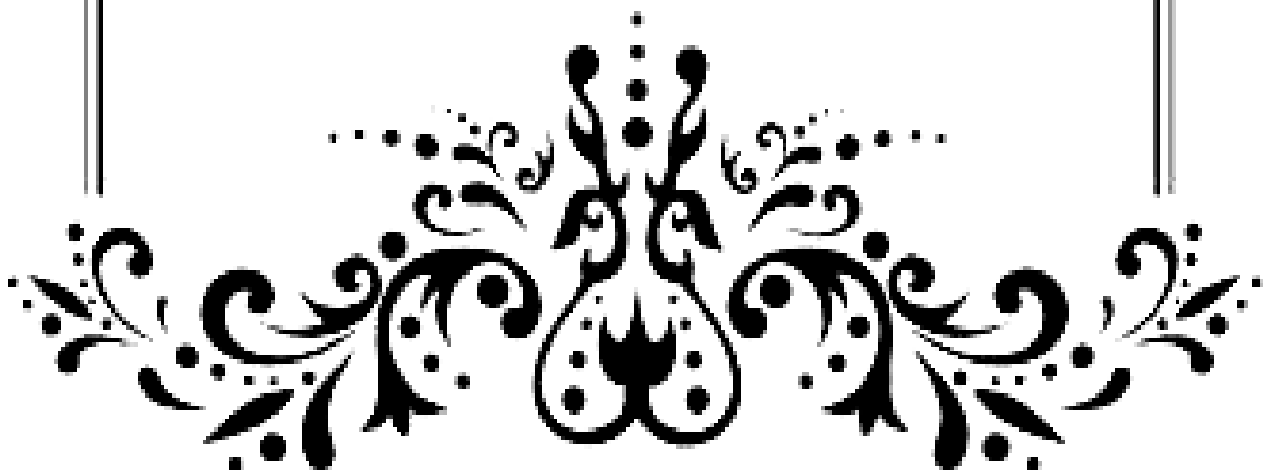
كانت المسرحيات بؤرة علامانية استقطبت نظر المتلقي في أولى خطواتها النابعة من شعرية العتبات التي حررت النص من الرتابة، فجعلت المتلقي يفكك ويحلل، ويهدم ليعيد بناء هذا الصرح الدلالي المكثف. أما الشخصيات فقد كانت مرهونة بطاقات تأويلية مميزة تناسب بشكل كبير مع بقية عناصر السرد، كونها شخصيات إشكالية مختبئة خلف عدة أقنعة رمزية تعكس الواقع، ومغرية للقارئ الذي سيجد نفسه وجها لوجه أمام شخصيات مشحونة بطاقة سيميائية، لا تكتمل صورتها إلا بإكمال عملية القراءة، والسير قدما نحو ما تستتر به من دلالات .

لتبقى الأمكنة بما ضمت من تقاطعات مغرية للمتلقي، في توليدها عدة دلالات تأبي الاستسلام بسهولة.

ولأن الحوار يمثل بطاقة هوية لكل عمل مسرحي، فقد كان له حضوره داخل المسرحيات في شكله الداخلي والخارجي، على اعتباره قائما على لغة تفعيل في الأزمنة والأمكنة والشخصيات، ووفق هذه التوليفة ساهم الحوار في تنمية الحدث الدرامي وما زاده شعرية اندساس السرد إليه القائم في بعض محطاته على الوصف أو الاستذكار أو حتى الاستشراف.



الحمد لله
الذي هدانا لهذا



الخلاصة

تعد تجربة قراءة أعمال " عز الدين جلاوي " مميزة جدا، سواء أكانت في رواياته، قصصه أم مسردياته، إذ كانت أعماله رهانات شعرية تجذب المتلقي، فتؤثر فيه، وتحرك لديه شفرات التأويل والفضول لمعرفة المزيد. ولأن للكلمة سلطة على النص، فقد استرعى البحث في أعمال " عز الدين جلاوي " اهتمامي، كونه كسر كل قوانين الكتابة، بداية بالعناوين، ورام التشظي لعقد ميثاق بين النص والقارئ، هذا الأخير الذي لم يفلت غواية السرد، خاصة وأن الكتابة فعل مراوغ يربك المتلقي، ويجعله في تماس دائم مع الأسئلة التي تتولد عنها، وهي بحث مستمر عن أجوبة منتهكة للمنطق، لأن التجريب ستمتها، وقد استطاع الكاتب " عز الدين جلاوي " إحداث خلخلة شعرية لما كان سائدا، وتبني نظام العدول أمام جرأة الأسئلة الجاذبة للمتلقي، والتي تشكل أفقا تأويليا مميزا له (المتلقي) على اعتبار أن فعل الكتابة وعي تمارسه الذات في علاقتها مع الآخر، وفي هذا الوعي تمرّد الكاتب عن سنن المنطق، خاصة في مجموعته القصصية " رحلة البنات إلى النار " التي كانت انعكاسا لما يعرف بالحساسية الجديدة، حيث كرس القاص قدرات لغوية مميزة، عبرت عما يعتمر الذات من هموم، وفق رؤى مغايرة كاسرة للمتوقع، وفي الوقت نفسه عكست ملامح الأنا الساردة، وكشفت عن تفاصيل الاغتراب الذي عايشه.

ومن نافلة القول أن روايات " عز الدين جلاوي " كذلك خلفت بسعة فضاءاتها التخيلية خصوصية فنية منححتها سمة العالمية، كونها أثبتت لعدة مشاهد ذات مسارات دائرية غير محدودة.

ولأن الكتابة تستوجب التوحد، فقد كان الكاتب في تماس مع مسردياته التي زواج فيها بين روح المسرح وسحر السرد، فأنتج بذلك جنسا هجينا له فرادته السردية.

وعليه، فقد حاولت في هذا البحث رصد مجموعة من النتائج كانت وفق الآتي:

شعرية السرد باب واسع من أبواب الدراسات النقدية الحديثة، على أن **تودوروف** أول من اهتم بهذا الباب خاصة بعد أن أطلق عليه مصطلح (*narratologie*) وقد بدأ الاهتمام بشعرية السرد في الثقافة الغربية بداية بـ **أرسطو** في حديثه عن المحاكاة، إلا أن دخولها إلى المدونة العربية لم يتأخر كثيرا، فولد لنا نقادنا العرب عدة شعرية كشعرية **أدونيس**، **كمال أبو ديب**، **رشيد يحياوي** وغيرهم، وقد كانت انعكاسا لما تناوله النقاد الغربيون، مع إضفاء سمات فنية عليها تتناسب والثقافة العربية التي مهد لها قبلا جهابذة النقد والبلاغة كـ **ابن قتيبة**، **حازم القرطاجني**...

ولأن أي أثر أدبي يهتم بالمعنى وطريقة نقله، فقد عنيت الشعرية بكيفية نقله كرسالة مؤثرة في المتلقي، من هنا كان طرح **رومان جاكسون** في الشعرية ببحثه في الوظيفة الشعرية للغة جوابا شافيا عن الذي يجعل من الرسالة عملا فنيا.

وطالما تهتم الشعرية بالعوامل التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا، فإن شعرية السرد تسعى عن طريق السرد لاستنباط أسباب فنيته وفق الخصائص المكونة له.

قفزت أعمال " عز الدين جلاوي " عن حدود المؤشرات الأجناسية، وتجاوزتها بصهر تقانات جديدة داخلها، وهذا بما يتماشى ورؤية الكاتب ذاته، فقد تمرد عن المنطق واتجه صوب الرمزية التي عكست الواقع بمسحة شعرية مميزة.

تعد أعمال " عز الدين جلاوي " الروائية منها والقصصية وكذا المسرحية، رهانات كتابية وجدت الشعرية مستقرا لها داخلها، وأولى المحطات التي تبرز مراهنة هذه الأعمال الفضاء النصي كعتبة تضفي على النص قوة دلالية وتواصلية، كون حاسة البصر أول ما يقع على النص، بداية بغلافه، لذا فقد أثر الكاتب الاهتمام بكل التفاصيل، وما تخلفه من شحنات دلالية تجبر المتلقي على الوقوف عند المحسوسات والبحث في دلالاتها.

وقد كانت للصورة أهمية بالغة في العناية بالقوة التبليغية، كونها ترافق اللغة في إيصال الدلالة، بل إنها أحيانا تتجاوزها وتكتفي بما لها من علامات جاذبة للمتلقي، وبذلك أضحت الصورة في أعمال عز الدين جلاوي نصا قائما بذاته، يعكس الصوت المختبئ خلف لغة الصمت، وذلك عند تفكيك ما بداخلها من رموز تتحكم في مقصدية توظيف الفضاء النصي كمكان يمنح القارئ حرية التأويل وتحكيم خياله للتعامل مع النص لاحقا، إذ يعد خلفية للفضاء الروائي المتخيل.

وعليه فالفضاء النصي قوة دافعة ومستقطبة للقارئ الذي يجد نفسه وجها لوجه أمام أعمال مغرية ومناورة تأبى الاستسلام بسهولة، حتى إن توزيع البياض والسواد تم بطريقة ملفتة للانتباه في كل الأعمال، تأكيداً من الكاتب على أن العمل الأدبي ليس نصا فحسب، بل هو تكتيك يستثمره بغية زيادة الدفقات الشعرية فيه، لأن الاهتمام بالمصاحبات النصية يساعد المتلقي على الإلمام بكل حيثيات النص.

قدم لنا الكاتب من خلال رواياته مشروع شخصيات مترامي الأطراف، فرسمها بخطوط عريضة قابلة للتأويل بما للقراءة من لا محدودية أمام طاقاتها الدلالية التي يفصح عنها المتلقي، فنجد كل واحدة منها مشبعة بعدة أبعاد تتظافر والحبكة وبقية العناصر السردية.

كانت الشخصيات في روايات " عز الدين جلاوي " مفارقة، خاصة في رواية " سراق الحلم والفجعة " أين كانت الغرائبية سمة شعرية لمعظم الشخصيات فيها، على أنها حمالة أفكار يستحيل أن تفصح عن نفسها إلا بإثاء فعل القراءة، كونها تجسيدا للواقع الإنساني المختبئ خلف قناع العجائبية.

وبالتوقف عند رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " سيجد القارئ نفسه أمام خطاب تخيلي مميز أخذ من مادة الواقع ليحوّله إلى عالم شعري مفعم بالتخييل، فهي ليست رواية تاريخية كما قد يخيّل للبعض، خاصة بتقصي أسماء شخصيات ذات وجود تاريخي، لكنها مفارقة لمنطق التوثيق، ويسعى مؤلفها لإشراك القارئ ضمن جدلية الكتابة / القراءة التي أوهمته لأول وهلة بواقعية الشخصيات والأمكنة، وهنا تكمن خصوصية التخييل النابعة أساساً من تخطي الواقع دون الانقطاع كلياً عنه.

في الواقع إن الشخصيات في روايات " عز الدين جلاوي "، شخصيات مراوغة، أغلبها لا يركن إلى الاستقرار والثبات، بل إنها متغيرة ومتأقلمة مع الأحداث، فتتغير معها نفسياً واجتماعياً وحتى فكراً. وقد عرضها الروائي من عدة زوايا، فساهمت كل شخصية وإن كانت مسطحة في صنع عالم روائي له سلطته وفرادته.

ويتبع برامجهما السردية ونماذجها العاملة يجد المتلقي نفسه أمام طرح علاماتي مميز في قدرة الكاتب على قولبة الأفكار واللعب بها داخل أبعاد شخصياته التي تمنح القارئ دلالة لتؤجل دلالات إلى ما بعد القراءة. هذا وعمد الروائي في كشفه عن جوانب شخصياته إلى الاشتغال على ما للشخصية من تأثير عن طريق إبرازها كجسد يشتهي ويرغب فيه، وكل ذلك بخلفية رمزية تخفي انكسارات الوطن داخل هذا الجسد المنتهك. وقد لعبت الشخصيات الأجنبية في الروايات دوراً بارزاً، إذ منحها الروائي صورة سلبية متحررة من القوانين والسنن العربية، والتي تهدف إلى تحطيم الكيان الجزائري والنيل منه، سعياً من الروائي تبيان العلاقة بين الأنا والآخر.

وبالعودة إلى آدائها النصي، استقطبت الشخصيات المدروسة انتباه المتلقي بصفتها نسقا علاماتياً مرهوناً بالسيروية التأويلية للقارئ الذي سيفاجأ أكثر بالغوص في الأدوار التي أسندها الروائي لها.

وفي المسرديات، أجاد الكاتب توصيف وضعيات الإنسان وفق ما تقتضيه الخيارات الواقعية للغة التخيلية والتي كانت أكثر ارتباطاً بواقع الكاتب الجزائري ونظرته لشخصيات صنعت ثورة سردية / مسرحية في الوقت نفسه، وهذا ما أراده الكاتب الذي عمد إلى نقل الواقع المشحون بالطاقات التخيلية بحثاً عن الإنسان في بعيده النفسي والاجتماعي، لذا جاءت الشخصيات مكيفة مع بقية العناصر السردية.

ومن ثم فقد تولت كل الشخصيات في المسرديات دور القيادة السردية، سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، بل إنها تماهت مع خصوصية المسرح المشبع بالسرد، وهو ما كفل لها الحركة والديناميكية، وقد أبعد الكاتب أغلبها عن الحرفية، بعدم التوقف مطولاً عند سماتها الجسمية، مجسداً من خلالها أبعاداً خفية ضمن ما يفصح عنه مشهد حوار ما أو زاوية سردية معينة.

احترق الكاتب عبر أعماله كل الأنظمة الاجتماعية السائدة، وفضح المسكوت عنه عن طريق كشف العلاقة بين الأنا والآخر الذي همش الأول، وكل ذلك وفق ما للمكان من سطوة أيديولوجية مغرية للقارئ، خاصة في علاقته بالشخصيات، حيث يستطيع القارئ أن يكشف عما تضره الذوات عن طريق رصد ما بينها وبين الأفضية التي انحرفت عن معماريتها، خاصة ما تعلق فيها بالانفتاح والانغلاق، من خلال الانتماء أو النفور.

والمكان في أعمال " عز الدين جلاوي " لم يكتف بدلالة محدودة أو سطحية، إنما تعداها إلى أخرى أكثر عمقا، وهو ما أثرى السرد وجعله بطاقة هوية متمردة على الأنساق المتعارف عليها، كونه (المكان) تجاوز التوصيفات التزيينية التفصيلية إلى أنظمة لماحة تتسم بالكثافة والتناسلات الدلالية.

وعليه، فقد تخطى المكان الروائي جغرافيته، وتلبس برؤى أكثر جرأة، خاصة وأن الكاتب قد أنسنه ومنحه صفات تشخيصية عبرت عن هموم الوطن السياسية والأيدولوجية، لذلك نهض المكان كحامل للمعنى، يضطلع بدور إستراتيجي داخل السرد.

استقل الزمن في أعمال " عز الدين جلاوي " بخصوصية بخصوصية مميزة، لأنه لم يعد رهين التتابع الخطي، بل تجاوزه محدثا بذلك خلخلة زمنية زادت النصوص شعرية، إذ كان التلاعب بالزمن ضرورة لا بد منها للتعبير عن أيديولوجيات الإنسان المتذبذبة.

الزمن نقطة مفارقة تنتفي فيها أحداث لتولد أخرى، وتنمو وسط تقلبات زمنية ترتد بها الذاكرة إلى الوراء لتستوحي منها أحداثا مضت ولا زال تأثيرها قائما في لحظات راهنة، وقد تستشرف أحداثا لم تقع، إلا أن الرغبة بحصولها والتوق إليها، يجعل السارد في استباق، كونه محطة تأويلية هامة تتمثل خاصة في التنويه بما سيقع وإقناع القارئ به لمواصلة ما يخفيه فعل الكتابة وأثر القراءة.

لذا فإن الكاتب " عز الدين جلاوي " قد اعتنى كثيرا بعنصر الزمن كوعاء تتحرك فيه الأحداث، ويزخر بتجارب الشخصيات، وبذلك يعرض الكاتب صورا دلالية جديدة متولدة عن أزمنة لا تسير دائما في خط تسلسلي، بل إن المسافات بين زماني القصة والخطاب تضيق لتنتج ما يعرف بالاسترجاع أو الاستباق، كتقنيتين مفارقتين لمجرى السرد.

وقد رصد البحث بعض هذه التلاعبات الكرونولوجية للأحداث، فكشف عن قدرة خاصة في خلق إيقاع جديد للأنظمة الزمنية المتماشية مع إيقاع الشخصيات التي أثر فيها الزمن المنحرف، والانحراف سمة الشعرية.

ولأن الكاتب يسعى إلى تبني قانون التشظي لخلق علامات جديدة، فقد قدم رؤى زمنية عديدة في أعماله ارتبطت بانتماءاته التاريخية، والثقافية وحتى النفسية، لذا نجده دائما في تماس مع الحركات الزمنية المسيطرة على السرد الذي قد يسرع بها أو يبطئ وهو ما أضاف لمسات أكثر شعرية على نصوصه المنتقاة. عرض الكاتب في أعماله تجارب الإقصاء والإلغاء والبحث في البعد الإنساني المتملص من سطوة الفعل المكرس للشخصيات، ما جعله يتعالق مع نصوص أخرى رفعت من قيمة التشكيل الفني للنصوص، من خلال التواصل القائم بين البعدين الفكري والنفسي.

والمتتبع لأعمال "عز الدين جلاوي" كلها سيجدها مشبعة بروح نصوص أخرى تلاقت بشكل فني مع نصوصه وفق ثنائية الحضور / الغياب، فتناص مع آداب عالمية وعربية تراثية ومعاصرة، بحثا منه عن موروثات إنسانية تنعكس بشكل أو بآخر على واقع يشوبه التهميش، فتوزعت تناصاته ما بين التلميح والتصريح، ما خلف بعدا إنسانيا متعدد الرؤى، فاتحا المجال أمام المتلقي ليقول كلمته في أعمال تركت أثرا فنيا مميزا.

هذا وقد كان للتناص الذاتي مساحة لا بأس بها في نصوص الكاتب، وفي ذلك استثمار لمقتضيات التناص التي تجتذب إليها النصوص وتمتصها لدرجة الذوبان.

وعليه، فقد أكسب التناص نصوص "عز الدين جلاوي" أبعادا جمالية توحى بمدى التشابه القائم بين النصوص سواء من حيث الشكل أو المضمون، فكان السبب في حضور المكان وتنوع الإيقاع وتباين الشخصيات، ما حقق سمات شعرية مميزة، إذ أسهم في التعبير عما يعتمر الذات من خلجات نفسية وتمرد على الواقع، فجاء التناص مشحونا بدلالات ساعدت على إبراز المنحى الجمالي للعمل، وبث التكامل فيه.

ولأن الحدث يمثل العمود الفقري لكل عمل أدبي يروم التميز، فقد اهتم الكاتب بطرائق تموضع الأحداث وسط كل أعماله، خاصة القصصية منها، والتي حققت فرادتها لما تمتعت به الأحداث من تنوع، سواء في الأنساق البنائية، أو الاستهلال أو الخاتمة، إذ أولى الكاتب عنايته للحدث كمؤشر يجذب القارئ ويزرع فيه حب الاستطلاع، وإكمال فعل القراءة.

احتكمت أعمال "عز الدين جلاوي" لمقاييس إيقاعية منتظمة حققت لها الفنية والاستمرارية، وذلك بتداخل المؤشرات الإجناسية أين أذيت الفواصل بين الشعر والقصة، وخلفت جنسا هجينا جمع بين خصائص كل منهما، وفي هذا الإيقاع تعبير عن مدى أزمة الإنسان وصراعاته التي كشف عنها الكاتب بلغة متطاوله على السرد.

الخلاصة

أضفت تقانة المفارقة أبعادا شعرية لما خلفته من مراوغة وتمرد لاستدعاء دلالات جديدة كائنة بين الخفاء والغموض، لتبني لغة مشحونة بالتناقضات المعبرة عن تمزقات الوطن وألمه، وهو ما عمق من تجربة الكاتب الفكرية والفلسفية، بروح تخيلية مثيرة لحواس المتلقي.

وظف الكاتب الرمز كرد فعل عما يشوب الواقع من أوضاع تتعارض ورؤى الكتاب، وهو ما حدا بالكاتب إلى تبني الأسلوب المبطن لإشراك المتلقي في هذه الهموم التي كانت أشد التصاقا بالسياسة، ما جعل الكاتب ينوع في مصدر الرموز، بين التراثية، الطبيعية، وحتى الأسطورية، وكلها مستوحاة من الواقع العربي، وبذلك صنع الرمز أبعادا دلالية زادت من كثافة الإيحاء كسمة شعرية فريدة.

برع الكاتب في التلاعب بالكلمات، وفق ما تتطلبه المفارقات اللغوية من عدول وتمرد على السنن القاموسية المألوف، فدمج لغته بالماضي وتجاوزته إلى نقطة استشرافية حاملة للرموز، ومستلبة عن المعاني المتعارف عليها، لذا راود اللغة عن نفسها، لتترك أثرها في مخزون ذاكرة القارئ الذي فوجئ بانعدام الفواصل بين الشعر والسرد.

يقتصر نجاح العمل الأدبي على نجاح اللغة، وهو ما وجد في أعمال عز الدين جلاوجي، الذي فضل الانزياح معيارا لتقنين اللغة ومنحها حق استدراج المتلقي الذي سيتصادم مع لغة لم تكتف بالوظيفة التواصلية فحسب، بل تعدتها إلى الوظيفة الشعرية الكاسرة لحواجز التبليغ، والمستنطقة لما يكمن وراءه (التبليغ)، بأن أخرجته عن محدوديته التواصلية.

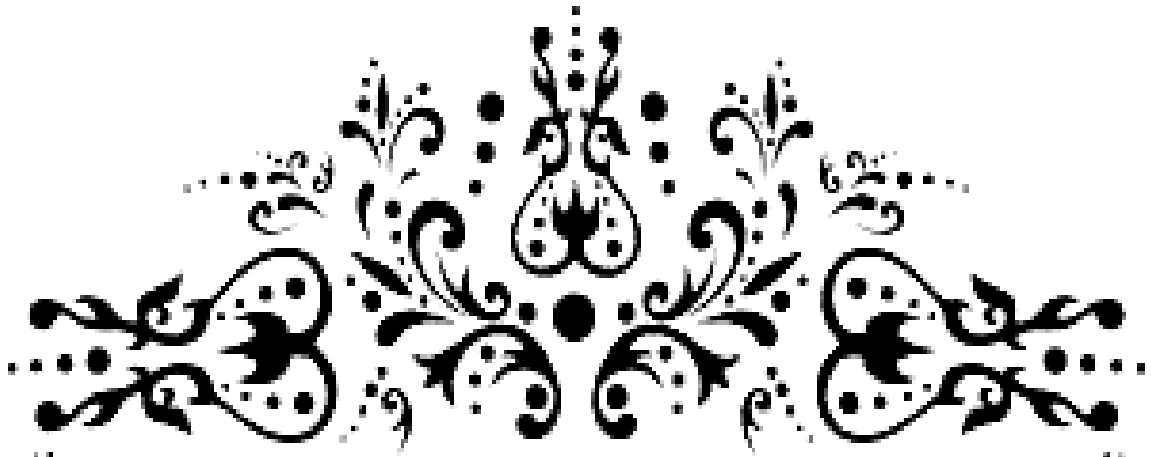
كسر الكاتب حجب الأجناس الأدبية فيما يعرف بالمسرديات، أين أعاد للنص المسرحي رونقه بمنحه نكهة سردية، مستأثرة بالمتلقي، فزواج بين السرد والمسرح وفق آليات مسرحية خادمة للسرد، كما هو شأن السينوغرافيا والحوار اللذين كان لهما دور فعال في الإطاحة بكبرياء المتلقي المرغم على التوقف عندهما لما أثاراه فيه من استلاب، وهو ما زاد من شعرية المسرديات حاولت هذه الدراسة الكشف عن آليات اشتغال السرد في أعمال "عز الدين جلاوجي" باستنباط العناصر الشعرية المكونة لنصوصه، والتي تضافرت بشكل مثير لتبني خطاب تخيلي بالدرجة الأولى.

على أن قراءتي تبقى مفتوحة على عدة تأويلات، طالما أن البحث في شعرية السرد باب لا يعرف إجابة نهائية لسؤال رهين مكاشفات متلق ما ينفك يطرح المزيد للوصول إلى أنظمة جديدة قد يفصح عنها فعل الكتابة وفعل القراءة.

لذا فأنا لن أغلق باب البحث عند هذه القراءة، بل إنني سأفتح المجال لباحثين آخرين مولعين شأني بالسرد وما يخفيه من أسرار لن تسلم مفاتيحها بسهولة.

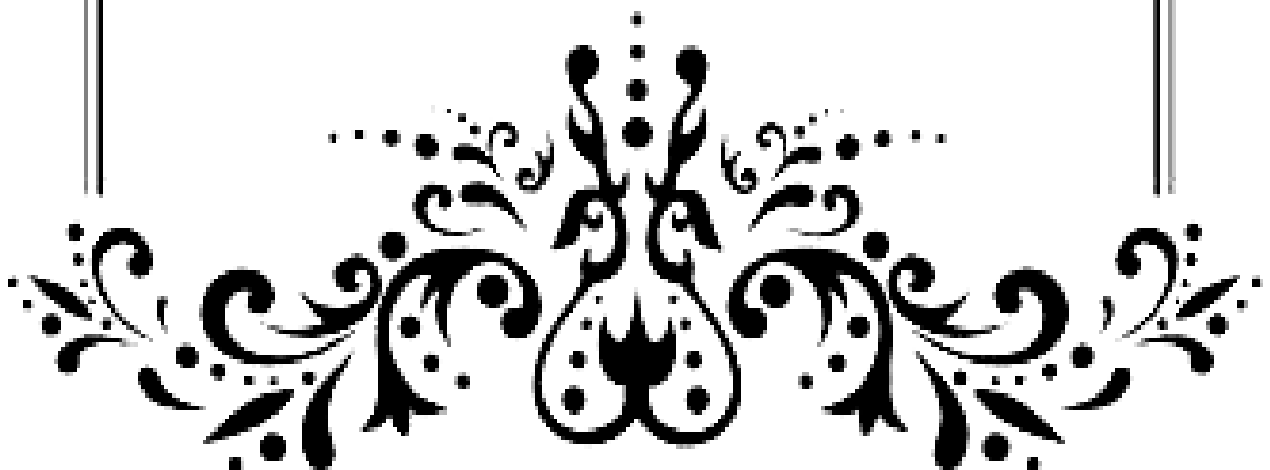
الختام

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقول إن عالم السرد لا يعرف اليأس ولا يركن إلى الاستمرار، وأنه لكل شيء إذا ما تم نقصان، وحسبي أن أكون قد أنرت جزءا صغيرا من عالم السرد الجزائري المعاصر لكاتب ذي حضور متميز.



المستطير

والمرج



القرآن الكريم رواية حفص.

أولاً: المصادر:

مدونة البحث:

الروايات:

1. عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010.
2. عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.
3. عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 2000.
4. عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
5. عز الدين جلاوجي، راس المحنة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، دت.
6. عز الدين جلاوجي، سراق الحلم والفجعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2006.

المجموعة القصصية:

1. عز الدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار: قصص، دار الأمير خالد للطباعة والنشر، نسخة إلكترونية.

المسرديات:

1. عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير: مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2016.
2. عز الدين جلاوجي، الأفئدة المثقوبة: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.
3. عز الدين جلاوجي، البحث عن الشمس: مسرحية، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.
4. عز الدين جلاوجي، التاعس والتاعس: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.
5. عز الدين جلاوجي، حب بين الصخور: مسردية، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.

المصادر القديمة:

1. ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ج9، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
2. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتحر: محمد الحبيب بن الخوجة، دار غرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
3. أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى، ج1، دار الكتب المصرية للطباعة، القاهرة، دط، 1922.

4. أبو العباس أحمد بن محمد بن حجر المكي الميمني، القول المختصر في علامات المهدي المنتظر، تح: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
5. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، مج 5، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999.
6. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.
7. أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تق: محمد عبده، دار الكتب العلمية للطباعة، بيروت، منشورات محمد علي بيضون، ط3، 2005.
8. أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج 1، تح: مركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز للنشر، دط، دت.
9. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج 1، دار الكتب العلمية للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
01. أبو القاسم عبد الكريم بن هوران القشيري الشافعي، مخطوط الرسالة القشيرية، خط: مغربي حسن، مكتبة جامعة الملك سعود، قسم المخطوطات، 1212هـ (نسخة إلكترونية).
11. أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي (ابن عساكر)، تاريخ مدينة دمشق، ج 62، تح: محب الدين أبو سعيد عمر بن غلامه العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.
21. أبو زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق وبيروت، ط1، 2007.
31. أبو منصور اسماعيل الثعالبي النيسابوري، فقه اللغة وسر العربية، دار الباز للتوزيع، مكة المكرمة، دط، دت.
41. أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1990.
51. الإنجيل: كتاب الحياة، العهد القديم، القاهرة، 1988.
61. تقي الدين أبو بكر علي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج 1، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
71. تقي الدين النبهاني، الدولة الإسلامية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط7، 2002.

81. الحسين بن أحمد بن الحسين النوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1983.
91. عبد الملك القاسم، ورثة الأنبياء، دار القاسم للطباعة والنشر، دط، دت.
02. علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج 1، تح وتر: شاكِر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط 1، 1968.
12. علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج 3، تح: شاكِر هادي شكر، مكتبة العرفان للنشر والتوزيع، كربلاء، العراق، ط 1، 1968.
22. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1982.
32. محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تح: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1989.
42. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، دط، دت.
52. محمد ناصر الدين الألباني، أحكام الجنائز وبدعها، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، ط 1، 1992.
62. محي الدين بن عربي، الإسراء إلى المقام الأسري أو كتاب المعراج، تح وشرح: سعاد الحكيم، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1988.
72. مهدي رزق الله أحمد، السيرة النبوية في ضوء المصادر الأصلية: دراسة تحليلية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية للطبع، الرياض، ط 1، 1992.

الدواوين الشعرية والروايات:

1. ابن زيدون، الديوان، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1994.
2. أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، دط، 1983.
3. الأعشى ميمون بن قيس، الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1994.
4. ألف ليلة وليلة، تر: أميرة علي عبد الصادق، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2012.
5. الإمام الشافعي، الديوان: الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتعليق وتقديم: محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، دط، دت.

6. بدر شاكر السياب، الديوان: أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1969.
7. الطاهر وطار، اللاز: العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982.

المراجع العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، ج 24، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.
2. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج 3، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
3. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، دط، دت.

المراجع العربية:

1. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2013.
2. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، دط، 1999.
3. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005.
4. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية: دراسات في أنواع التناس في الشعر الفلسطيني المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، رام الله، فلسطين، ط 1، 2005.
5. أحمد الزعبي، التناس نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2000.
6. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
7. أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة للطباعة، عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1988.
8. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1982، ط 2، 1997.

9. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
01. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقى للطباعة والنشر، ط3، دت.
11. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
21. ألفت كمال الروي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
31. أميرة حلمي مطر، مدخل إلى عالم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013.
41. إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1982.
51. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
61. أيمن داوود اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
71. باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر: دراسة، دار هومة للطباعة، اتحاد الكتاب الجزائريين للنشر، ط1، 2002.
81. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
91. بان البناء، الفواعل السردية: دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2009.
02. بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
12. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة والنشر، دط، دت.
22. جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.
32. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً: دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 2010.
42. جريدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماحم والجبل لمصطفى فاسي: مقارنة في السرديات، منشورات الأوراس، دط، دت.
52. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
62. حسن مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

72. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994.
82. حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2003.
92. حفيفة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوجاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط 1، 2007.
03. حلمي بدير، الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، دت.
13. الخامسة علاوي، العجائية في الرواية الجزائرية، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2013.
23. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، مصر، دط، دت.
33. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
43. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 9، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، دط، دت.
53. سالم شمس الدين، أبو نواس في نواته وبعض قصائده، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 2010.
63. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط 1، 2008.
73. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية: مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، منشورات الزمن، دط، 2001.
83. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الرباط، دط، 2001.
93. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي: دراسة سيميائية (غدا يوم جديد لابن هدوقة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000.
04. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005.
14. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقدم وترجمة: دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985.
24. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997.
34. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 3، 1997.

44. سلامة موسى، أشهر الخطب ومشاهير الخطباء، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.
54. سميح عاطف الزين، الأمثال والمثل والتمثل والمثالات في القرآن الكريم، دار الكتاب اللبناني بيروت ودار الكتاب المصري القاهرة، ط2، 2000.
64. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
74. السيد إبراهيم، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.
84. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، ط16، 2002.
94. سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.
05. شكري عزيز الماضي، الرواية والانتفاضة: نحو أفق أدبي ونقدي جديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
15. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة للنشر، الكويت، دط، 2008.
25. شكري عياد، سيزا قاسم، نبيلة إبراهيم وآخرون، الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع: بحوث تمهيدية، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
35. شوقي ضيف، النقد، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط5، دت.
45. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط، دت.
55. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات نخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دط، دت.
65. صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1996.
75. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت.
85. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
95. ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

06. الطاهر بن حسين بومزير، التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
16. عباس محمود العقاد، عبقرية عمر، منشورات المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، دط، دت.
26. عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النشر: بياض اليقين لأمين إسبر أمموزجا، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999.
36. عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النشر: بياض اليقين لأمين إسبر أمموزجا، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999.
46. عبد الحق بلعابد، عتبات جيزار جينيت من النص إلى المناص، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
56. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 2005.
66. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت.
76. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003.
86. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة للطباعة والنشر، الكويت، دط، 2003.
96. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.
07. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
17. عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007.
27. عبد القادر أبو عريفة و حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط4، 2008.
37. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري، أفريقيا الشرق للطباعة والنشر، المغرب، دط، 2007.
47. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.

57. عبد الله خيضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.
67. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير: من النبوية إلى التشریحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
77. عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ط2، 1997.
87. عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح للطباعة والنشر، الكويت، ط2، 1993.
97. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار الناي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
08. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
18. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة للطباعة والنشر، الكويت، دط، دت.
28. عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة، شركة النصر للنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت.
38. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية: دراسة في ثلاثية خير شلي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي) تق: أحمد إبراهيم الهواري، دار العين للطباعة والنشر، ط1، 2009.
48. عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، دط، 2002.
58. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، دار الإشعاع الفنية للطباعة، مصر، ط1، 1999.
68. عدة مؤلفين، تجربة جزائرية بعيون مغربية: قراءات لتجربة عز الدين جلاوي، دار الألوان الأربعة للطباعة، ط1، 2012.
78. عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، تق: خليل الشيخ، عالم الططب الحديث للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2008.
88. عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء: دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، دط، دت.

98. عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1992.
99. عزالدين المناصرة، علم الشعريات: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.
19. عزالدين جلاوي، سلطان النص: دراسات، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.
29. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، سوريا، دط، 1996.
39. علي حرب، أوهام النخبة أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004.
49. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ط4، 2002.
59. عمار بوحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997.
69. عمر عبد الواحد، تحليل الخطاب السرد في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
79. غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
89. فحري صالح، الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.
99. فراس السواح، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط8، 2002.
001. فؤاد علي حازز الصالح، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
101. فؤاد كامل، الشخصية بين الحرية والعبودية، دار المعارف للطباعة والنشر، دط، دت.
201. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
301. كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقى بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، بيروت، أوكسفورد، ط1، 2007.
401. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
501. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، المطبعة العصرية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، دت.
601. لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979.

701. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.
801. مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2008.
901. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1984.
011. محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011.
111. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
211. محمد العبد، البحث عن المغزى: تجارب في قراءة النص، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، دط، 2012.
311. محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، مطبعة الأمانة، دار الفكر العربي للنشر، ط 1، 1994.
411. محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، دار الأمان للطباعة، منشورات الاختلاف، الرباط، ط 1، 2010.
511. محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.
611. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2004.
711. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
811. محمد علي إبراهيم، اللون في الشعر الجاهلي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية، دار طرابلس الشرق، ط 1، 2001.
911. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر، مصر، دط، 1977.
021. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
121. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء وبيروت، ط 3، 1992.
221. محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 1990.

321. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1983.
421. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2003.
521. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.
621. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق: دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958 و 1990، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
721. مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة، دار السياب للنشر، لندن، ط1، 2007.
821. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج 1، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت، لبنان، دط، 2005.
921. منتصر عبد القادر الغضنفر، عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.
031. مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
131. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011.
231. ميخائيل نعيمة، دروب، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط9، 1990.
331. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، دط، دت.
431. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نخضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.
531. نسيم بوصلاح، جدلية الحب والموت في قصة البوغي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2009.
631. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005.
731. نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 1994.

831. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، دط، 1999.
931. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.
041. نورة آل سعد، أصوات الصمت: مقالات في القصة والرواية القطرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
141. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004.
241. وليد محمود خالص، النص الغائب في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ: دراسة في تفاعل النصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
341. ياسين النصير، الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للطباعة والنشر، سوريا، دط، 2009.
441. ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
541. ياسين النصير، المساحة المختفية: قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت.
641. يحيى الشيخ صالح، حادثة التراث / تراثية الحداثة: قراءات في السرد والتناسل والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2009.
741. يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيتها الفنية، دار الفارابي للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
841. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
941. يوسف الإدريسي، التخيل والشعر: حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2008.
051. يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2001.
151. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.
251. يوسف وغليسي، الشعرية والسرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2007.

المراجع المترجمة:

1. أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مرا: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
2. أ.ج. غريماش، كورتين، د.باط، الكشف عن المعنى في النص السردي: النظرية السيميائية السردية، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل للنشر والتوزيع، دط، دت.
3. إ.م. فورستر، أركان الرواية، تر: موسى عاصي، دار جرس للنشر، طرابلس، لبنان، ط1، 1994.
4. إيتين كلاين، هل الزمن موجود؟ تر: فريد الزاهي، دار كلمة للطباعة والنشر، أبو ظبي، ط1، 2012.
5. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع، دط، دت.
6. أفلاطون، الجمهورية: المحاورات الكاملة، مج 1، الكتاب العاشر، تر: شوقي داود تماراز، دار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994.
7. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة: دراسات في الآداب الأجنبية، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تق: لويس عوض، دار المعارف للطبع والنشر، دط، دت.
8. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج 2، تر: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط2، 2001.
9. أوفيد، مسخ الكائنات: ميتامورفوزس، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1992.
01. أومبيرتو إيكو، 06 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
11. أومبيرتو إيكو، حاشية على اسم الورد: آليات الكتابة، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
21. بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.
31. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، تحرير: ديفيد وود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
41. بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
51. بيير غيرو، علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1984.

61. تزفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990.
71. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005.
81. تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1992.
91. ج.ب. براون، ج. بول، تحليل الخطاب، تر وتع: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، دار النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، دط، 1997.
02. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007.
12. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997.
22. جون كوهن، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر و تح: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000.
32. جيار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد عبد المعتمد عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2000.
42. جيرالد برنس، المصطلح السردية، تر: عابد خزندار، مرا وتق: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003.
52. رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد ندم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للنشر، ط 1، 2002.
62. رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، نادي جازان الأدبي، ط 1، 1993.
72. رولان بارث، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، سوريا، ط 1، 1999.
82. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
92. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987.
03. سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ضمن كتاب: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.

13. سيغموند فرويد، التحليل النفسي للهستيريا (حالة دورا)، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
23. شارل قيرولو، أساطير بابل وكنعان، تر: ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربي للطباعة والنشر، دط، 1990.
33. شلوميت رمون كنعان، التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
43. غاستون باشلار، الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، تق: أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2007.
53. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
63. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
73. فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، تر: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
83. فلاديمير بروب، مورفولوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، دار شرع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.
93. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، دط، دت.
04. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر وتق: شاكِر عبد الحميد، مرا: عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1986.
14. لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريين خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرامكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، دط، دت.
24. معجم الميثولوجيا الكلاسيكية اليونانية والرومانية، تر: كاظم سعد الدين، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، دط، 2006.
34. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988.

44. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1986.

54. والاس مارتين، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998.

المراجع الغربية:

1. Alberto Eiguer, l'inconscient de la maison, punod, paris, 2004.
2. Aline mura Brunel, silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain, rodopi, Amsterdam, new York, NY, 2004.
3. Augustin, le confessions (dont la rédaction fut termine vers 400 a p.je), québec par samizdat, suisse, 2013.
4. Cathrine Mayaux, le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'edouard glissant, thèse de doctorat, université de cergy pontoise, 16 novembre, 2006.
5. Comte henry de Castries, les gnomes se sidi abd er-rahmen el Medjdoub, Ernest Leroux Editeur, paris, 1896.
6. David blaise, Ossene Abessolo, le style Romanèsque de Sony Labou Tansi : le cri et l'écrit, thèse de doctorat nouveau régime, université de bourgogne, Dijon, juin, 2011.
7. Einar Olafur Sveinsson, the folk-stories of Iceland, translated by: Benedikt Benedikz, printed by: Short run Presslimited Exeter, London, 2003.
8. Gaston Bachelard, l'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement, librairie José corti, 1943, 17^e re'impression, 1990.
9. Graham Allen , Intertextuality, the new critical idiom, first published, 2000, routledge, lane London, and new York.
10. Jean Philipe Miraux, le personnage de roman : Genèse , continuité, rupture, éditions Nathan, paris, 1997.

11. Joseph dossou, le corps dans le roman africain francophone avant les Independances : de 1950 à 1960, thèse de doctorat, université Sorbonne nouvelle- paris , 3 octobre 2010.
12. Leo Hoek, la marque du titre, dispositifs, sémiotique d'une pratique textuelle, paris- la Haye mouton, 1981.
13. Magnison Paul, reading public Romantacism, Princeton university press, Amazon France, 1998, library of congress cataloging in publication data.
14. Marc Kober et Khalid Zekri, récits du corps au maroc et au japan, Edition l'harmattan, paris, 2011.
15. Maurice Blanchot, l'espace littéraire, gallimared, paris, 1962.
16. Michel butor, essais sur le roman, gallimard « collection ideés », paris, 1969.
17. Michel jarety avec la collaboration De Michèle Aquien, Dominique bouter et d'autres, lexique des termes littéraires 3^{ème} édition, composition réalisée par nord compo, librairie générale Francaise, paris, 2004.
18. Nicole Everaert, Semiotique du récit, Edition de Boeck, université Bruxelles.
19. Patrice Pavis, dictionnaire de T'héâtre, Dunod, paris, 1996.
20. Paul Robert, dictionnaire de langue Francaise (tome 7) Societé du nouveau lettre, paris, 1975.
21. Roland Barth, le message photographique, in l'obvie et l'obtus, paris, seuil, Coll " tel quel ", 1982.
22. Roman Jakobson, huit questions de poétique, Editions du seuil, 1977.

23. Wolfgang Kayser, qui raconte le roman, un poétique du récit, seuil, paris, 1977.

المجلات:

1. إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية: دراسة في التناسخ الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلة جامعة دمشق 24، العددان: 1 و 2، 2008.
2. بوقرومة حكيم، دلالة أسماء الشخصيات في رواية " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، مجلة الخطاب، ع 12، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2012.
3. تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، ج 19، م 5، ذو القعدة 1416 هـ، مارس 1996.
4. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 3، مج 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
5. حسن محمد النعيمي، غواية السرد: قراءة في المقامة البغدادية للحري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 19 / 73، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 2001.
6. خالدة حسن خضر، المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، بغداد، ع 102.
7. خيرى دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ضمن ملف: القصة القصيرة، عمان، الأردن، ع 6، 2010.
8. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، مج 2، ع 2، يناير، فبراير، مارس، 1982.
9. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 1 و 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، أكتوبر، ديسمبر، 1994.
01. صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع 22 / 21، 1 يونيو 1986.
11. عبد الرحمن التليلي، تيهرت من خلال كتابات الرحالة والجغرافيين العرب، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، تونس، ع 58، 1990.
21. عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة العلوم الهندسية، مج 31، ع 1، 2009.

31. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ع 18، أبريل 1993.
41. عبد المجيد العابد، سيميائيات الخطاب الروائي: اللص والكلاب وذات: رؤية جديدة، مجلة كتاب الرافد، ع 059، دائرة الثقافة والإعلام، ديسمبر، 2013.
51. ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، تر: فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 3، بغداد، 1987.
61. محمد مفتاح، مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، ع 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف 1997.
71. مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة، مجلة نزوى، ع 57، عمان، الأردن، 2009.
81. هيثم حسين، الرواية والحياة: دراسة، مجلة كتاب الرافد، ع 041، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مارس 2013.
91. يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة ألف للبلاغة المقارنة، القاهرة، ع 9، 1989.

الملتقيات والمؤتمرات:

1. دقياني عبد المجيد، دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس: السيميائ والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15، 17، نوفمبر 2008.
2. محمد عبد المطلب، تقنيات السرد بين التنظير والتطبيق، مؤتمر أدباء مصر: أسئلة السرد الجديد، دورة 23، محافظة مطروح، ط 1، 2008.

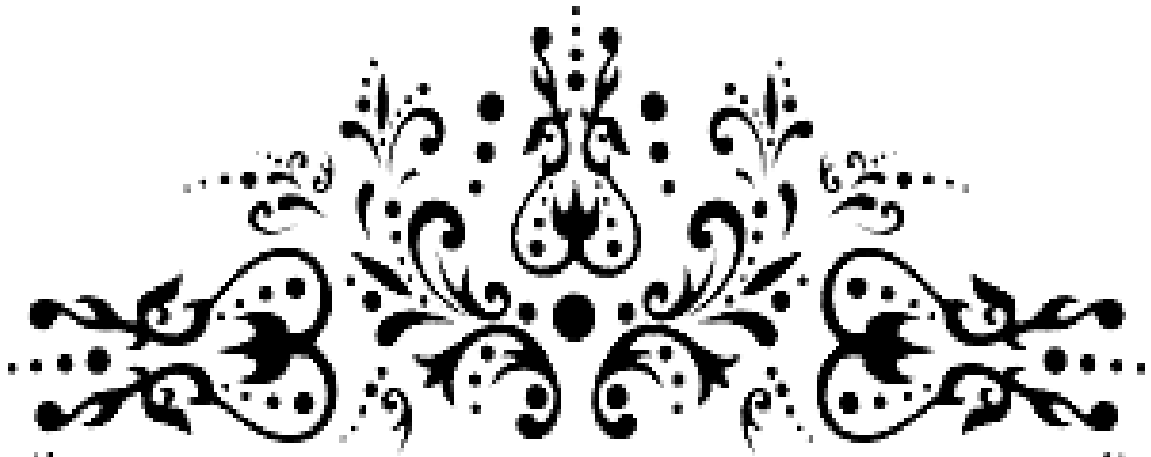
الرسائل الجامعية:

1. أمينة عباسي، السياسة الفرنسية تجاه يهود الجزائر (1830-1870)، مذكرة ماجستير، تخصص تاريخ معاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013، 2014.
2. بايزيد فطيمة الزهرة، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، 2011، 2012.
3. حنان بلعاش، دور التيار الصوفي في الثورات خلال القرن 19، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012، 2013.
4. شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لرواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، مذكرة ماجستير، جامعة سطيف 2.

5. صفوان مقبل الشواور، ظاهرة التناص في روايات مؤنس الرزاز، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، جامعة مؤتة، الأردن، 2008.
6. عز الدين جلاوي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتوجيا، جامعة المسيلة، 2008، 2009.

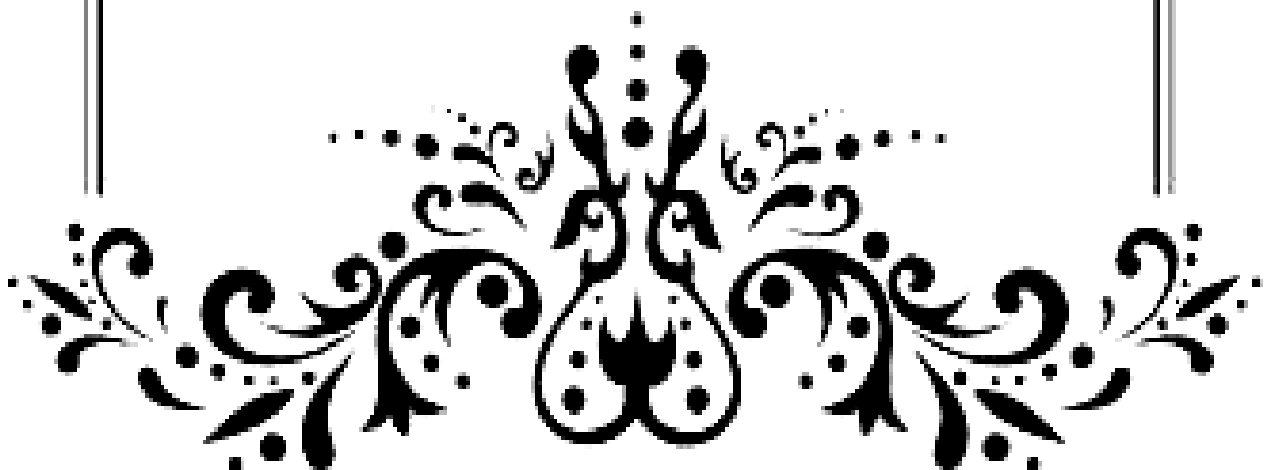
الكتب والمواقع الإلكترونية:

1. أحمد دعدوش، مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، دار ناشري للنشر الإلكتروني، مارس 2011.
2. حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة: دراسة أدبية، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، دط، دت.
3. شوقي بدر يوسف، جبل الثلج العائم: دراسات في القصة القصيرة، وكالة الصحافة العربية، دار ناشرون للنشر الإلكتروني، دط، دت.
4. فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، دار الكتب العربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، دط، دت.
5. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
6. محمد علي علوان، شعر الحداثة: دراسة في الإيقاع، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، دط، دت.
7. معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، دط، دت.
8. مفقوده صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009.
9. <https://forum.sedty.com>



فصل
في

المواظبات
في



فهرس الموضوع ووجاه

الموضوع	الصفحة
الإهداء.....	03
تشكرات.....	04
المقدمة.....	أ - و

المدخل: وقفة عند المصطلحات والمفاهيم

13.....	أولاً: الشعرية
14.....	1. الدلالة اللغوية.....
16.....	2. فوضى المصطلح.....
21.....	3. الشعرية في التراث العربي.....
23.....	أ. الشعرية عند الفلاسفة المسلمين.....
23.....	• الفارابي.....
25.....	• ابن سينا.....
26.....	• ابن رشد.....
28.....	ب. الشعرية عند النقاد العرب القدامى.....
33.....	4. الشعرية في التراث الغربي.....
38.....	5. الشعرية في النقد الحديث.....
38.....	أ. الشعرية في النقد العربي الحديث.....
38.....	• شعرية أدونيس.....
40.....	• شعرية كمال أبو ديب.....
41.....	ب. الشعرية في النقد الغربي الحديث.....
41.....	• رومان جاكوبسون.....
43.....	• تودوروف.....
44.....	• جون كوهين.....
46.....	ثانياً: السرو
47.....	1. الدلالة اللغوية.....

2. الدلالة الاصطلاحية 48
3. إشكالية اشتغال السرد 50
4. أركان السرد 53

الباب الأول: شعر السرد في روايات عز الدين جلاوي

الفصل الأول: شعرية العتبات والشخصيات في روايات عز الدين جلاوي

أولاً: شعرية العتبات والتلقي 59

1. العنوان 59
- أ. الفراشات والغيلان: بؤرة النص بين الانفتاح والانغلاق 62
- ب. سراق الحلم والفجيرة: تفكك العلامات 63
- ت. الرماد الذي غسل الماء: انحراف السنن 64
2. الغلاف 66
- أ. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: عنوان الغلاف أم غلاف العنوان ؟ 67
- ب. سراق الحلم والفجيرة: انكسار الدلالة وتشظي العلامة 72
3. الإهداء 74
- أ. سراق الحلم والفجيرة: سؤال الراهن 75
- ب. الفراشات والغيلان: رهان إنساني وتكثيف دلالي 76

ثانياً: شعرية الشخصيات في روايات عز الدين جلاوي 78

- I سراق الحلم والفجيرة: الرغبة والرغبة المعاكسة 80
1. مفارقة الشخصية أم كسر للنمطية ؟ 80
2. أنواع الشخصيات بين المدورة والنمطية 83
- 1.2. الشخصيات المدورة الفاعلة 84
- أ. الشخصيات المدورة المعرفة 85
- الشخصيات المدورة المعرفة المتحركة 85
- الشخصيات المدورة المعرفة الساكنة 91
- ب. الشخصيات المدورة المبهمة 93

94	2.2. الشخصيات النمطية.....
95	أ. الشخصيات الثابتة غير المتطورة.....
97	ب. الشخصيات النمطية التي تحاول أن تكون متحركة.....
99	II المكون السردى فى رواية راس المحنة.....
102	1. النموذج العاملى والمقولات العاملة.....
104	أ. العلاقات العاملة فى الترسمة الأولى.....
106	ب. العلاقات العاملة فى الترسمة الثانية.....
108	ت. العلاقات العاملة فى الترسمة الثالثة.....
111	2. البرنامج السردى.....
113	أ. البرنامج الأول.....
114	ب. البرنامج الثانى.....
116	ت. البرنامج الثالث.....
120	III حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.....
120	1. المسارات الصورية للشخصيات فى رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.....
121	أ. فئة الشخصيات المرجعية.....
121	• الشخصيات ذات المرجعية التاريخية.....
130	• الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية.....
146	• الشخصيات ذات المرجعية المجازية.....
147	ب. فئة الشخصيات المتكررة.....
150	ت. فئة الشخصيات الواصلة.....
151	2. مقروئية الاسم فى رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.....
	الفصل الثانى: شعربة المكان، الزمان والتناس فى روايات عز الدين جلاوى
158	أولاً: شعربة المكان فى روايات عز الدين جلاوى
159	1. سراق الحلم والفجعة: أنسنة / تأنيث المكان.....
163	2. العشق المقدنس: انغلاق / انفتاح المكان.....

163	• الأمكنة المغلقة.....
163	- البيت.....
167	- الغرفة.....
170	- المكتبة.....
172	• الأمكنة المفتوحة.....
172	- المدينة.....
175	- الشوارع / الطرقات.....
178	- الساحة.....
181	ثانيا: شعرة الزمن في روايات عز الدين جلاوي
188	1. الاسترجاع في رواية الرماد الذي غسل الماء.....
194	2. الاستباق في رواية الفراشات والغيلان.....
199	ثالثا: شعرة التناصر في روايات عز الدين جلاوي
199	1. التناصر الديني.....
199	أ. التناصر مع القرآن الكريم.....
217	ب. التناصر مع الحديث النبوي الشريف.....
220	2. التناصر الشعبي.....
220	أ. التناصر مع المثل.....
234	ب. التناصر مع الأغنية والشعر الشعبي.....
245	ت. التناصر مع الحكاية والنكتة.....
251	3. التناصر الأدبي.....
251	أ. التناصر مع الشعر.....
262	ب. التناصر مع النثر.....
267	4. التناصر الأسطوري.....
272	نتائج الباب الأول.....

الباب الثاني: شعرة السرو في قصص ومسرويات عز الدين جلاوي

الفصل الأول: شعريه السرد في مجموعه رحله البنات إلى النار لعز الدين جلاوي

أولاً: شعريه الفضاء الشعري في مجموعه رحله البنات إلى النار..... 276

1. العنوان / الغلاف..... 276

2. البياض..... 280

3. الكتابة الأفقية والعمودية..... 282

ثانياً: شعريه السرد في مجموعه رحله البنات إلى النار..... 284

1. الأنساق البنائية..... 285

أ. البناء المتتابع..... 285

ب. بناء التناوب..... 288

ت. البناء الدائري..... 289

2. استهلال الحدث..... 291

أ. الاستهلال الحواري..... 293

ب. الاستهلال الوصفي..... 295

ت. الاستهلال المشهدي..... 296

ث. الاستهلال الحكائي..... 297

3. خاتمة الحدث..... 298

أ. الخاتمة الوصفية..... 298

ب. الخاتمة الحوارية..... 299

ت. الخاتمة الإخبارية..... 300

ثالثاً: شعريه الزمن في مجموعه رحله البنات إلى النار..... 302

1. تعطيل السرد..... 302

أ. المشهد..... 302

ب. الوقفة..... 308

2. تسريع السرد..... 311

أ. التلخيص..... 311

315.....	ب. الحذف
316.....	• الصريح
316.....	- الحذف المحدد
317.....	- الحذف غير المحدد
319.....	• الضمني
321.....	رابعاً: شعرة الحيز في مجموعة رحلة البنات إلى النار
322.....	1. دلالات الحيز
322.....	أ. الدلالة الدينية
327.....	ب. الدلالة الرمزية
330.....	ت. الدلالة الأسطورية
333.....	2. تجليات الحيز في مجموعة رحلة البنات إلى النار
333.....	أ. الأرض
336.....	ب. الصحراء
339.....	ت. المدينة
345.....	خامساً: مظاهر الشعرة في مجموعة رحلة البنات إلى النار
345.....	1. إيقاع التوازي
350.....	2. التكيف
354.....	3. المفارقة التصويرية
357.....	4. الرمز
370.....	سادساً: شعرة اللغة في مجموعة رحلة البنات إلى النار
371.....	1. الانزياح الدلالي
378.....	2. الانزياح التركيبي
383.....	سابعاً: شعرة التناهي في مجموعة رحلة البنات إلى النار
	الفصل الثاني: شعرة السرد في مسرديات عز الدين جلاوي
399.....	أولاً: شعرة العناب

400	1. الغلاف
408	2. العنوان
411	3. الإهداء
417	ثانيا: شعرة المكاف والسنو غرافيا في مسردات عز الدين جلاوي
418	1. الأمكنة المفتوحة
418	• المدينة
421	• الجبل
422	• الساحة
424	• الشرفة
425	2. الأمكنة المغلقة
425	• البيت / القصر
428	• المقهى
431	• القاعة / المكتب
434	3. سينوغرافيا النص في مسردات عز الدين جلاوي
438	ثالثا: شعرة الشخصيات في مسردات عز الدين جلاوي
438	1. شعرة التشخيص
439	أ. التشخيص بالفعل
444	ب. التشخيص بالمظهر
446	ت. التشخيص بالفكر والرأي
449	ث. التشخيص بالمونولوج
450	2. نمذجة الشخصيات في مسردات عز الدين جلاوي
450	أ. نموذج الشخصيات المهمشة
452	ب. نموذج الشخصيات الانتهازية
454	ت. نموذج الشخصيات القمعية
457	ث. نموذج الشخصيات النضالية

457	3. النموذج العاملي في مسرديات عز الدين جلاوي.
458	أ. مسردية التاعس والتاعس.
460	ب. مسردية أحلام الغول الكير.
461	ت. مسردية الأقنعة المثقوبة.
462	ث. مسردية حب بين الصخور.
464	رابعاً: شعيرة السوراء في مسرديات عز الدين جلاوي.
465	1. شعيرة الحوار الخارج.
468	2. شعيرة الحوار الداخلي.
470	نتائج الباب الثاني.
473	خاتمة البحث.
481	قائمة المصادر والمراجع.
502	ملخص البحث بالعربية.
503	ملخص البحث بالفرنسية.
505	فهرس الموضوعات.